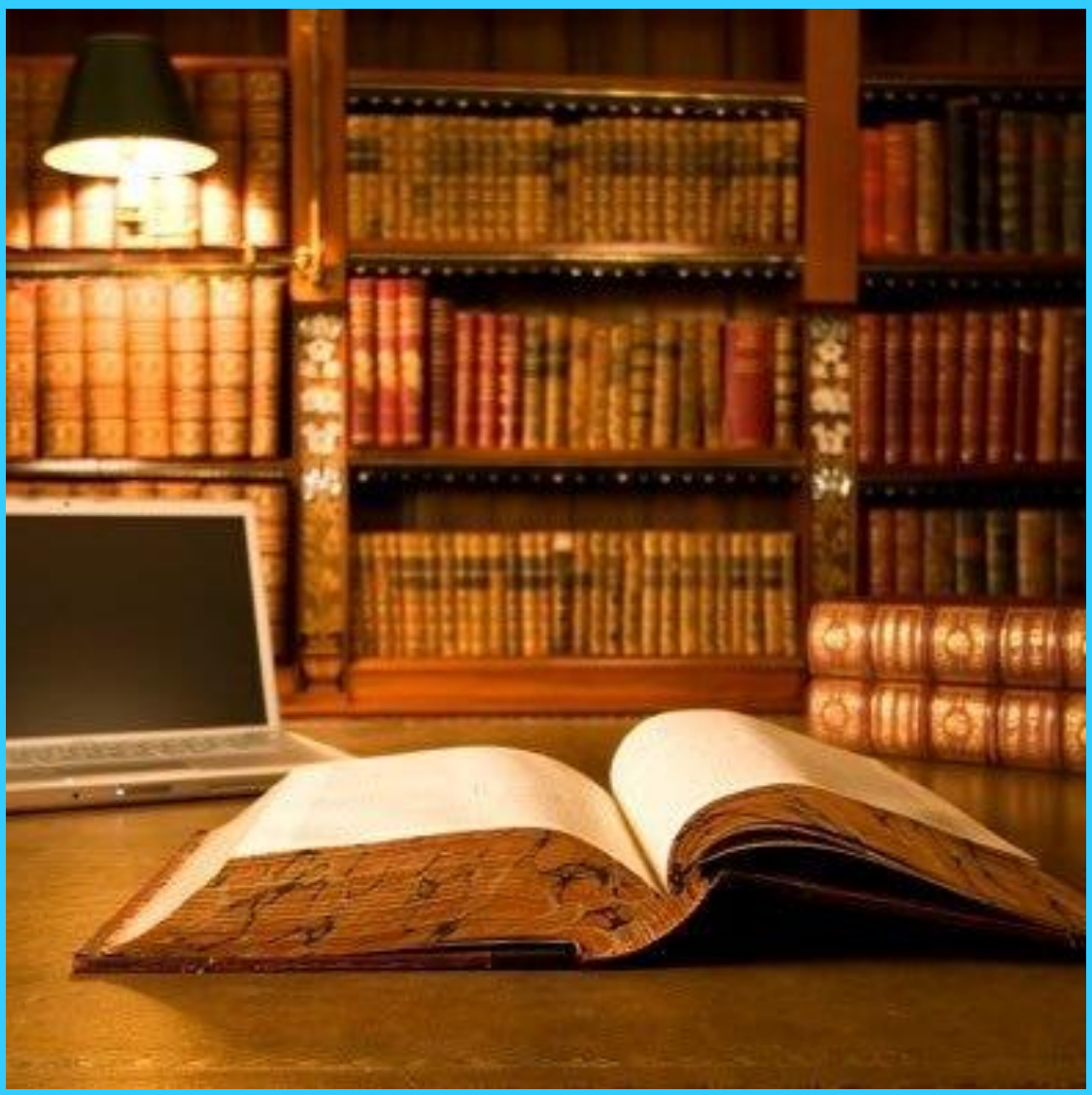
أ. د. ديزيره سقال

قطوف من الأدب والثقافة



٢٠٢٠

مَكْتَبَةُ
لِسَانِ العَرَب
أ. علاء الدين شوقى
رابط بديل
lisanerab.com
www.lisanarb.com

أ. د. ديزيره سقال

قطوف من الأدب والثقافة

٢٠٢٠

في النقد الأدبي

الإيقاع والمختلف
في كتاب "مملكة الخبز والورد" لجوزف حرب

١ – مدخل: يمثّل الإيقاع إشكاليّة مهمّة من إشكاليّات الشعر في حركة الحداثة العربيّة. ذلك لأنّ مفهوم القصيدة نفسه قد تغير. ففي حين اعتبر القدماء أنّ الشعر "قول موزون مقفًّى يدلَ على معنى"،[١] رأى روّاد الحداثة العربيّة (ولا سيّما أدونيس وجماعة "شعر") أنّ هذا لا ينطبق على الشعر، لأنّ "تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجيّ، سطحيّ، قد يناقض الشعر؛ إنّه تحديد للنظم لا للشعر."[٢] فالشعر يتأسّس على اللغة الشعريّة، وهي ليست نفسها لغة النثر العاديّ. بتعبير آخر، "طريقة استخدام اللغة مقياس أساسيّ مباشر في التمييز بين الشعر والنثر."[٣] على هذا الأساس قام مفهوم القصيدة الخالية من الوزن (التي أسموها، خطأ، "قصيدة النثر").[٤]

ولمّا كان مفهوم الشعر نفسه قد تغير، فمعنى هذا أنّ الإيقاع داخل النصّ الشعريّ قد تغيّر مفهومه أيضًا، ولم يعد البيت الشعريّ كشكل أساسيّ

---

[١] – قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، جونيه: المطبعة البولسيّة، ١٩٥٨، ص ١٢

[٢] – أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧١، ص ١١٢

[٣] – الموضع نفسه.

[٤] – تسمية "قصيدة النثر" تسمية معربة عن الفرنسية poème en prose، وهو تعريب خطأ، والصواب أن يكون: "القصيدة بالنثر"، لا "قصيدة النثر"، لأنّ العبارة الفرنسية لا تقول poème de prose.

للشعر قائمًا؛ وقد تحوّل عنه الشعراء إلى التفعيلة الواحدة، أو النمط المفعّل المكوّن من أكثر من تفعيلة.[١] وكانت المشكلة أكبر في القصيدة الخالية من الوزن، لأنّ تنظيمها ظلّ عند الشعراء مثارًا للجدل، ومائعًا، وظلت هذه القصيدة تشكّل مثار خلاف كبير بين الشعراء، لأنهم لم يتمكّنوا من تحديد وظيفة الإيقاع فيها.

٢ – إيقاع القصيدة عند جوزف حرب ("مملكة الخبز والورد" أنموذجًا):

ينتمي شعر جوزف حرب إلى نمط الشعر المفعّل، لأنّ هذا الشاعر لم يكتب القصيدة الخالية من الوزن. غير أنّ إيقاعات قصائده كانت مميّزة ولافتة، وتمثّل خصوصية له من داخل الأطر الموزونة للشعر الحديث.

أ – البنية الموسيقيّة في "مملكة الخبز والورد": يتأسّس ديوان "مملكة الخبز والورد" على إيقاع متنوّع، خصب، يتحوّل باستمرار ليواكب حركة المعنى داخل الديوان. واللافت أنّ هذا الشاعر يستعمل التفعيلات التي يستلهمها من البحور العربيّة المعروفة، مستعملًا تقنيّة التدوير في الكتابة الموزونة. والتدوير هو خروج النصّ من مفهوم السطر الشعريّ المعمول به إلى امتدادات مصطفّة أحيانا ومتواترة، تستغرق سطورًا كثيرة، أو صفحة كاملة،

[١] – نقصد بالنمط القائم على التفعيلة الواحدة ما ينطلق في الكتابة الشعريّة من تفعيلة وجوازاتها. ونقصد بـ"النمط المفعّل المكوّن من أكثر من تفعيلة" ذاك الذي يتألّف من تفعيلتين، أو ثلاث، تمثل معًا نمطًا متكررًا، مثل: مستفعلن فاعلن، أو فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن.

تبدو للوهلة الأولى كتابة بلا وزن، ولكننا لا نلبث أن نستشعر الوزن القابض عليها من أوّلها إلى آخرها. وهذه التقنية منتشرة بكثرة في الشعر الحديث.

بهذا، يمكننا أن نقول إنّ البنية الموسيقيّة في "مملكة الخبز والورد" ترتكز على ثلاثة أسس إيقاعيّة كبيرة: الأول هو التفعيلة، أو النمط المفعّل المتعدّد التفعيلات؛ والثاني هو التدوير المنتشر في مساحة الديوان كله؛ والثالث مركّب من أسباب خفيفة وفواصل صغرى ليُحدث صوتًا مشابهًا لصوت الخبب. وهنا نلفت إلى أنّ قصائد هذا الشاعر كلّها، حتّى في دواوينه الأخرى، يمثّل فيها التدويرُ دورًا بارزًا.

١ – النماذج الإيقاعيّة على التفعيلة الواحدة: النماذج التي استعملها في ديوانه على هذا النسق الإيقاعيّ هي الآتية: تفعيلة الرجز (مستفعلن، مثلًا: ص ٢٥ وما بعدها)، وتفعيلة الكامل (متفاعلن، مثلًا ص ١١١ وما بعدها)، وتفعيلة الرمل (فاعلاتن، مثلًا ص ٢٧٤ وما بعدها)، وتفعيلة الوافر (مفاعلتن، مثلًا ٩٩ وما بعدها)، وتفعيلة المتقارب (فعولن، مثلًا ص ٢٣٥ وما بعدها)، وتفعيلة الرمل (فاعلاتن، مثلًا ص ١٠٥ وما بعدها). وهذه النماذج منتشرة على مساحة واسعة من الديوان، وتمثّل أكثر التفعيلات التي استوحى منها الشعراء إيقاعات قصائدهم.

لكنّ الشاعر تصرّف بهذا النمط الموسيقي بطريقة خاصّة، لأنّ نمط التفعيلة الواحدة تستعمل فيه التفعيلات المناسبة لهذه التفعيلة؛ بمعنى أنّه إذا استعمل تفعيلة الرجز (وهي مستفعلن) فجوازاتها تدخل هذا البحر، سواء

أكانت تلك التي عرفها البحر أساسًا في الحشو، أم في الضرب والعروض. فمن الممكن أن يستعمل الشاعر في الرجز مستفعلن (/ْ / ْ // ْ)، ومَفاعلن (// ْ // ْ)، ومفتَعلن (/ْ /// ْ)، وفَعَلَتن (//// ْ). وكذلك يستعمل في آخر السطر مَفعولن (/ْ / ْ / ْ)، وفَعولن (// ْ / ْ). هذه هي الجوازات عادة. ولكنّنا نجد الشاعر يمزج بين تفيلة الرجز وتفعيلة الكامل (/// ْ // ْ) في نصّه، يقول، مثلًا:

"...وكلُّ ما في جسدي ديرٌ قديمٌ،
فاحرُسيني من نساءِ الأرضِ كي أبقى
نقيًّا
وجميلًا؛
وانقذي جُدرانيَ
البيضاءَ من أيِّ خرابٍ، فأنا نايٌ،
ومِسْرجةٌ، وترتيلُ مساءٍ، وبَخورٌ ناحِلٌ،
وليسَ مِن قدّيسةٍ تهدمُ يومًا
دَيرَها.
هَبَّ الظلامْ،

لَمَّتْ دَواةُ الشمسِ كلُّ حروفِها
البِيضِ التي وقَعَتْ على ورَقِ الترابِ،
وحَيَّكَتْ منها رِداءً، ثمَّ نامَتْ
وتَغَطَّتْ
بالكلامْ."[١]

نلاحظ في هذا المقطع أنّ الشاعر انتقل من تفعيلات الرجز المتواترة بشكل مفاجئ عند أواخره، بدءًا من قوله "لَمَّت دواة الشمسِ كلَّ حروفها..." حيث تتواتر التفعيلات على النحو الآتي: مستفعلن (/ْ / ْ // ْ)، مستفعلن (/ْ / ْ // ْ)، متفاعلن (/// ْ // ْ)، مستفعلن (/ْ / ْ // ْ)، متفاعلن (/// ْ // ْ)، متفاعلن (/// ْ // ْ)، متفاعلن (/// ْ // ْ)، مستفعلن (/ْ / ْ // ْ)، مستفعلن (/ْ / ْ // ْ)، مفتعلن (/ْ /// ْ)، مستفعلانْ (/ْ / ْ // ْْ). والتفعيلات المشار إليها بالخط هي من الكامل لا من الرجز،[٢] لكنّ الشاعر استعملها مع الرجز لتلاؤمها الإيقاعي مع تفعيلات الرجز.

وهذا العمل يتكرّر في الديوان، ولا يأتي مرة واحدة من باب المصادفة، فالشاعر يقول، مثلًا، في مكان آخر:

---

١ – جوزف حرب، **مملكة الخبز والورد**، بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٩١، ص ٤٧

٢ – هذه التفعيلة (مستفعلانْ) هي جواز من متفاعلانْ التي تختصّ بمجزوء الكامل كما هو معروف، وليست من الرجز.

"وحوّلَتها النارُ أكياسَ رمادٍ، عُلِّقَتْ في غُرَف الريحِ لبومٍ أخرسٍ، ينقرُها كي يستطيعَ النُطْقَ في العتْمِ، وفَتَّتْ كلَّ ما فيها منَ الأبيضِ كُحْلًا أو طحينًا، لِبناتٍ هُنَّ نصفٌ جرَسٌ، نصفٌ مَساءٌ، يتزوَّجْنَ توابيتَ، ويَخبزْنَ رُفاتًا نَخَلَتْها الريحُ في الليلِ لأشباحٍ منَ الجَمْرِ بأيديها سيوفٌ من دُخانٍ، وعليها خُوَذٌ سودٌ، وفي أرجُلِها أخْفافُ بَرقٍ، رَكِبَتْ أحصنةً في جِلْدِها عَفنٌ وفي أعماقِ عينيها مَفاتيحٌ تُحَرِّكُها بأبوابِ الظلامِ لكي ترى..."[١]

نلاحظ في هذا الأنموذج أن الشاعر يبدأ بالرجز، لأنّ تواتر التفعيلات مفاعلن (//ْ //ْ) ومفتعلن (/ْ ///ْ) يكون في تفعيلات هذا البحر، ثمّ حين يصل إلى قوله: "أخْفافُ برقٍ رَكِبَتْ أحصنةً في جلدها عَفَنٌ وفي أعماقِ عينيها مفاتيحٌ تحرّكها بأبواب الظلام لكي ترى..." ينتقل إلى الكامل حيث تتواتر التفعيلات: مستفعلن، مفتعلن، مفتعلن، مستفعلن، متفاعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، متفاعلن، مستفعلن، متفاعلن.

---

١ – المصدر نفسه، ص ٥٠

ومثل هذا يظهر لنا الانتقال من تفعيلة الوافر إلى تفعيلة الكامل، حيث نجد الشاعر يبدأ بالوافر في قوله:

"دمي للسيّد النائمْ

دمي للسيد المنحوتِ من رملٍ، ومن عطشٍ. دمي للعرش، والكرسيّ، والخُوَذِ التي يَمضي بها الفرسانُ كامرأة مضتْ بجرارها للنبعِ..."(١)

ثمّ لا نلبث أن نجده يقول في المقطع عينه:

"...لعلَّ الوقتَ يملأُه بيومٍ من طَحينٍ، أو بأسبوعٍ جميلٍ، لا أرى كَفَني على كَتِفَيَّ فيه. فألتقي بدَمي مَخازنَ في الشوارعِ، أو بيوتًا، أو مكاتبَ عانقَتْ زُوّارَها، أو درهَمًا يمشي بقربِ أصابعي، فأقولُ:

إنّي جائعٌ.

خُذْني إلى تفّاحةٍ

أو أرغفَهْ...

فيَفُرُّ منّي.

---

١ – المصدر نفسه، ص ١٤١

ألتَقي بدمي نوافذَ شُرِّعَت
فوق الطريقِ..."[١]

نلاحظ هنا أن الشاعر يبدأ بالوافر: "دمي للسيّد النائمْ/ دمي للسيد المنحوت من رمل ومن عطش..." (مفاعيلن، مفاعيلن/ مفاعيلن، مفاعلين، مفاعيلن، مفاعلتن...) حتّى يصل إلى قوله: "أو أرغفَهْ" وهي وقفة لرويّ بعد التدوير، يتابع الشاعر من بعده بقوله: "فيفرُّ منّي. ألتقي بدمي نوافذَ..." لينتقل بذلك إلى تفعيلات الكامل: متفاعلن، مستفعلن، متفاعلن، متفاعلن، مستفعلن... ومثل هذه النقلة لا تحدث خللًا في الإيقاع، نظرًا إلى ما في تفعيلات كلّ من الوافر والكامل من تقارب، بمعنى أنّ النغم في المقطع لا يتغيّر، أو لا يُلحَظ تغيّره بسهولة.

٢ – النمط المفعّل المتعدد التفعيلات: أمّا تفعيلات هذا النمط فهي من المنسرح (مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن، مثلا ص ٩ وما بعدها)، والطويل (فعولن مفاعيلن، مثلا ص ٣٤١ وما بعدها)، والوافر التقليديّ (مفاعلتن مفاعلتن فعولن، مثلا ص ١٨٦)، والخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، مثلًا ص ١٢٧ وما بعدها).

والمعروف أنّ مثل هذا الاستعمال قليل عمومًا في الشعر. وقد استعمله السياب، مثلًا، في قصيدة "بور سعيد"،[٢] وأدونيس في قصيدة "مقدّمة

---

١ – المصدر نفسه، ص ١٤٣ – ١٤٤

٢ – في ديوان "أنشودة المطر".

لتاريخ ملوك الطوائف".[١] والمهمّ فيه أنّه ينسف المقولة التي تزعم أنّ الشعر الحديث لا يكتب إلّا بالتفعيلات المتشابهة.

ويمثّل خلط التفعيلات في ديوان "مملكة الخبز والورد" ضربًا لافتًا من التجريب الذي يتّصف به الشعر الحديث. فهو يحرّك الإيقاع بطريقة خاصّة، تقوم على تنوع من داخل الإيقاع مردّه إلى التفعيلات المختلفة التي تتكرّر. نمثّل على ما نقول بالنموذج الآتي:

"وعَرَّتْكَ كفُّ الله من كلّ عفّةٍ، وكلِّ
بهاءٍ. ثمّ قادكَ غاضبًا إلى قاعةٍ عُمْدانُها
الأُفْقُ، سَقفها سماءُ نهارٍ ساطعِ الشمسِ،
والمدى شبابيكُ فيها، والغَمامُ سِتارٌ عليها،
وقد زادَتْ رِحابَ اتّساعِها المرايا، وغصَّتْ
بالخليقةِ كلِّها..."[٢]

نلاحظ في هذا المقطع المدوَّر أنّ الشاعر يعتمد تفعيلة البحر الطويل، وهي تفعيلة ثنائيّة تتكوّن من فعولن مفاعيلن، وبهذا يكون الإيقاع الذي تولّده مديدًا وطويلا ومركّبًا من صوتين اثنين متداخلين معًا في البنية الإيقاعيّة الواحدة. وهاتان التفعيلتان متشابهتان في أوّلهما (// /ْ – // /ْ + /ْ)، تتشكّل الثانية منهما بإضافة سبب خفيف في آخرها، ما يعني أنّ الصوت

---

١ – في ديوان "وقت بين الرماد والورد".

٢ – جوزف حرب، مملكة الخبز والورد، ص ٣٤١

الذي تؤدّيه يراد منه أن يكون أكثر امتدادًا من الأوّل. فثمّة إيقاع متكرّر ولكن بطولين اثنين.[١]

وعندما يكسر الشاعر الرويّ باستعماله التدوير يلجأ من خلال هذا إلى الوصف أو السرد، داخل النصّ الشعريّ. ونلاحظ في الأنموذج الذي عرضنا قبل قليل أنه يبدأ بالسرد، لينتقل بعده إلى الوصف. لذلك فهو ليس بحاجة إلى وقفات يرتاح فيها. فالتدوير هنا، وفي معظم أقسام الديوان (وهو قصيدة واحدة مطولة بعدة مشاهد وأناشيد)، يحمل معه طولًا خاصًا لا يمكن للسطر الشعريّ أن يؤدّيه. لهذا السبب يتآلف هذا التدوير في بعض الحالات مع النمط الإيقاعيّ المتعدّد التفعيلات.

ومن الممكن أن نجد نصًّا يتألّف من توالي ثلاث تفعيلات (مع التدوير) مختلفة الإيقاع كما هي الحال في الأنموذج الآتي:

"لا جِئْتُ من وردةٍ ولا قُبَلٍ. واسمي
قليلٌ. وليسَ يَشعرُ بي وقتٌ. وما ثروتي سوى
زَبَدٍ في جَيبةِ البحرِ.

سِيرتي

[١] – لا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّنا يمكن اعتبار هذا النمط يتألف من أربعة تفعيلات، هي: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن، لأنّ التفعيلة الأخيرة اختلفت عن مفاعيلن الثاني. غير أنّنا اعتبرناها مماثلة لما قبلها لأنّها تقع عادة جوازًا منها، وهي ترتبط بها.

حجرُ الملحِ وقد ذابَ
في مياهِ الأسابيعِ. أنا الفارسُ الأخيرُ،
جميعُهم مضوا تاركينَ لي صَهَواتٍ وسيوفًا،
ولستُ أملكُ إلا جسدًا واحدًا ترصّعَ
بالدماءِ،
والعرَقِ المسِنّ..."[١]

فنحن هنا أمام ثلاث تفعيلات متكرّرة بجوازاتها هي: مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن، هي تفعيلات البحر المنسرح، وتتضافر لخلق مناخ خاصّ يمكن أن يؤدّي دوره في التعبير عن الوصف والسرد، فالأنموذج يقوم عليهما، من غير أن يخلو من الموسيقى، ولكنّ موسيقاه لا تشتّت القارئ وتبعده عن حركة المعنى فيها، بل يبقى إيقاعًا خفيفًا لا يطغى على الأذن، ويواكب الأداء برفق وهدوء.

لكنّ اللافت هو أنّ الشاعر ينتقل أحيانًا في المقطع الواحد من استعمال تفعيلة مفردة إلى أخرى، كما نلاحظ في الأنموذج الآتي:

"وصارتِ القريةُ وشمًا في يدِ الأرضِ.
ثراها مالحٌ، بيوتُها مواقدٌ يعيشُ فيها نسوةٌ من
حطَبْ يلِدْنَ فحْمًا، ورجالٌ من رمادٍ تنبتُ

[١] – المصدر نفسه، ص ٩ – ١٠

الأعشابُ من أجسادِهِمْ، لكنْ إذا جلسوا
ترابًا
فوقَ مقبرةِ البَياضْ.

ومشى الحرّاسُ في أخفافِ
نومٍ، فتحوا البابَ علينا، لم
أقاومْ..."[١]

فقد انتقل الشاعر هنا من تفعيلة الرجز (مستفعلن) في القسم الأول من المقطع، إلى تفعيلة الكامل (متفاعلن)، إلى تفعيلة الرمل (فاعلاتن) في القسم الأخير من الأنموذج، خالطًا بهذا بين ثلاث تفعيلات يبني عليها نصّه. أمّا الرجز والكامل فلا غرابة في الخلط بينهما لأنّ جوازات الكامل هي مستفعلن، والرجز يتشكل من هذه التفعيلة مع جوازات إضافيّة (مفاعلن، ومفتلعن، وفعَلَتن [التي لا يستعملها الشاعر هنا في كتابته]). وأمّا تفعيلة الرمل فلا تشبه هذا، ولكنّها مع ذلك تأتي من غير أن تشكّل أيّ تنافر في الإيقاع العامّ، بل، على العكس من هذا، تُثريه، وتزيد من تحولاته المفاجئة التي تناسب حالات الشاعر في الموضوع الذي ينقله، وفي الحال التي ينقلها.

٣ – النمط المركَّب من أسباب وفواصل: النمط الثالث من النصّوص الموقَّعَة هو النمط الذي ركّبه الشاعر من سبب خفيف (/ْ) وفاصلة صغرى

[١] – المصدر نفسه، ص ٥١

(///ْ). وهو منتشر جدًّا في الشعر الحديث، مشابه في إيقاعه للخبب، ولكنّه أقلّ ارتباطًا منه بتواتر التفعيلة، وأكثر تحرّرًا، ومع ذلك يعطي الإيقاعَ نفسه، ويبدو كأنه خبب، ولكنّه، كما أشرنا، ليس مركّبًا من تفعيلات معيّنة، بل من أسباب وفواصل، وقد ظهر عند بعض الشعراء من غير أن يتنبّهوا له، إذ استعملوا الخبب، ولكنّ بعض الانحرافات فيه قادت إليه، كما كانت الحال، مثلًا، مع نازك الملائكة في قصيدتها "الكوليرا". والأنموذج الآتي يظهر هذا:

" لي قبرٌ آخرَ هذا الوقت، فأينَ
يكون لأفرشه بمقاعدَ سودٍ يجلسُ فيها
الشعراءُ الموتى، ومرايا بِيضٍ ننظرُ فيها
كيفَ الحَيُّ منَ الشعراءِ يُضيفُ من
اللامتناهي فيكِ جَمالاً يُكمِلُ صُنعَ سماءِ
الأرضْ..."[١]

فإذا نظرنا في التركيب العروضي لهذا المقطع وجدناه يتحرّك على النحو الآتي:

/ْ/ْ /ْ/ /// /ْ /ْ/ /// /ْ /ْ/ /// /ْ /ْ/ /// /ْ /ْ/ ///

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١

[١] – المصدر نفسه، ص ٢٩٠

/// / /// / / /// / /// / / / /// / / (إلخ...)
١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩

فالقسم الأوّل منه يوحي بأنّه خبب (من ١ حتّى ١٢)، ثمّ تتغيّر المسألة في ١٣ و١٥، فالشكلان الإيقاعيّان ليسا من الخبب. ومثل هذا يمكن أن يلحظ في كامل المقطع، وفي المقاطع المشابهة له. ونجد هذا بوضوح، مثلًا، إذا قرأنا المقطع الآتي في مكان آخر:

"ناداكَ الغرباءْ
مَنْ ما ملكوا من شجَرِ الوقتِ
سوى الصحراءْ،
من رحلوا،
ليسَ لهم – يا قمحُ – قبورٌ
أو أسماءْ..."[١]

إذا رصدنا إيقاع هذا المقطع وجدنا تواتره على النحو الآتي: / / (١) – /// (٢) – / / (٣) – /// (٤) – /// (٥) – /// (٦) – /// (٧) – /// (٨) – /// (٩) – / / (١٠) – /// (١١) – / / / (١٢)، حيث يتواتر الشكل الإيقاعي (/ ///) خمس مرات في ٢ و٥ و٦ و٨، والشكل (/ / /) مرّة واحدة (في ١٢). وكلّ هذه الأشكال ليست من الخبب، لأنّ مفتعلن جواز من مستفعلن، ومفعولانْ جواز منها

[١] – المصدر نفسه، ص ١٢٨ – ١٢٩

أيضًا في الرجز، ولكنّها شكل لا يتنافر مع شكل الخبب. وفي الواقع يمكننا أن نقول إنّه شكل خاصّ مبنيّ، كما سبق أن ذكرنا، من سبب خفيف وفاصلة كبرى.

ولا يأتي هذا الشكل الإيقاعيّ الخاصّ دائمًا منفردًا في المقطع، ولكنّه يمكن أن يلي نمطًا مركبًا من تفعيلات مختلفة، كما هي الحال في قول الشاعر:

"رفعَ القمحُ كفَّه، فرأوها ذهبًا
مائلاً كدوّار شمسٍ. خفضوا الرأسَ عندما
باركَتْهُم، ثمّ ماجوا كغابة من هتافٍ،
وتعالى من الجميعِ نشيدٌ، راحَ يعلو كأنّه
قبَضاتٌ من ترابٍ، ومن سنابلِ قمحٍ:
يا
قَمْحَ البسطاءْ،
يا
ملكَ البسطاءْ،
ناداكَ الحصّادونَ، حُفاةُ الشارعِ،
مَنْ عاشوا مقهورينَ جياعًا..."[١]

فالقسم الأوّل من هذا الأنموذج يتشكّل من تفعيلات السريع (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، وذلك حتّى عبارة "ومن سنابل قمح"، ثمّ

[١] – المصدر نفسه، ص ١٢٨

ينتقل الشاعر إلى الإيقاع الثاني المركب من الأسباب والفواصل. وهذه النقلة تكشف عن تغير في خطّ التوتر داخل القصيدة، لأنّ الإيقاع الأوّل أهدأ من الثاني، والثاني أكثر سرعة وتوترًا.

ب – التدوير: يشكّل التدوير في "مملكة الخبز والورد" العمود الفقريّ للبناء الإيقاعيّ والشكليّ. وهو يقوم على تحويل التركيب من أسطر شعريّة إلى مقاطع، بمعنى أنّه لا يحدّد وقفات قصيرة للنص، كما هي الحال في الأسطر الشعريّة، بل يلغي الوقفات فلا تأتي إلّا متباعدة، وفي بعض الأحيان شديدة التباعد. لهذا السبب أمكن استعمال النمط الإيقاعيّ المركّب من تفعيلات مختلفة بسهولة، لأنّ طول التركيبة الإيقاعيّة لا يناسب كثيرًا السطر الشعريّ، ولكنّه ملائم جدًّا للتدوير. فتركيبة المنسرح، مثلًا، تحتاج إلى ثلاث تفعيلات أو أصوات إيقاعيّة لتكتمل، وتكرارها هنا لا يمكن في سطر شعريّ بسيط. ومثلها تركيبة الخفيف، وتركيبة الوافر المعروفة في البحور التقليديّة، أي مفاعلتن مفاعلتن فعولن. أمّا التركيبات المؤلّفة من تفعيلتين هما تفعيلتا الطويل، أي فعولن مفاعيلن، فمن الممكن أن تكون في سطر شعريّ، وفي وقفات متتالية. ولكنّ استعمال هذه التركيبات في ما هو مدوّر أكثر ملاءمة لها، لأنّه يكشف عن امتداداتها الممكنة.

وتتفاوت أطوال الأقسام المدوّرة في النصّ الواحد، وقد تصل إلى تسع صفحات قبل أن تقوم الوقفة الأولى منها، كما هي الحال، مثلًا، في مستهلّ "مشهد المرأة"، حيث يبدأ النصّ المدوّر من ص ٢٥، ولا تأتي فيه الوقفة

الأولى عند التقفية إلّا في آخر صفحة ٣٣. وكذلك في المقطع الرابع من "مشهد الأرض"، حيث يبلغ المقطع المدوّر سبع صفحات، إذ يبدأ في الصفحة ٦٨، ولا تأتي الوقفة إلّا في الصفحة ٧٥. وقد يكون المقطع كلّه مدورًا بلا وقفات مطلقًا، كما هي الحال في المقطع الثاني من "مشهد الأحمر" حيث يستغرق المقطع سبع صفحات، من غير أيّة وقفة من وقفات التقفية. ومثله المقطع الثاني من "مشهد الأخضر" الذي يستغرق تسع صفحات،[١] وليست فيه أيّة وقفة تقفية.

وقد تأتي وقفة التقفية من غير أن تتكرّر القافية، كما هي الحال، مثلًا، في المقطع الأوّل من "مشهد البنفسجيّ"، حيث يتوقّف التدوير فيه في أوّل الصفحة السادسة عند لفظة "وقالْ" الساكنة الآخر، ولكنّ هذه القافية لا تتكرّر في النصّ. وتفيد هذه الوقفة ضربًا من الراحة ليعاود الشاعر انطلاق تدويره وكلامه، فليست لها كما نرى وظيفة موسيقيّة خاصّة. وفي هذا المقطع نفسه نجد إحدى أطول مساحات التدوير في القصيدة، إذ إنّ الشاعر يبدأ انطلاقة المقطع بعد القافية من الصفحة ٢٥٥، ولا يتوقّف إلّا في الصفحة ٢٧٠، أي بعد ستّ عشرة صفحة.

هكذا يمثّل التدوير حالة مميزة في إيقاع القصيدة في "مملكة الخبز والورد"، وفي شعر جوزف حرب عمومًا. وعلى الرغم من أنّ بعض مقاطع الديوان يتراجع فيها التدوير كثيرًا، وأحيانًا يغيب، كما هي الحال، مثلًا، في

---

١ – من ص ١٩٧ حتى ص ٢٠٥

الأقسام: "العشاء"،[١] والرماد،[٢] والمصعد،[٣] ودمع،[٤] وفي بعض الأقسام القليلة الأخرى، إلّا أنّ هذا قليل جدًّا في الديوان، ولا يمثّل مساحة مهمّة فيه.

٣ – إيقاعات أخرى: لقد درسنا أبرز الأشكال الإيقاعيّة العامّة في ديوان "مملكة الخبز والورد"، وتوقّفنا فيه عند ظاهرتي التفعيلة وأنماطها، والتركيبات الوزنية الإيقاعيّة، والتدوير؛ ولكنّنا نشير إلى أنّ هذه ليست هي الأشكال الوحيدة للإيقاع في الديوان لأنّ تحركات الإيقاع وامتداداته وانقطاعه، يمكن أن تُدرس، حيث هو تارة إيقاع متدافع وكثيف، وتارة أخرى إيقاع قليل السرعة، وأحيانًا سريع جدًّا، وهذا أمر تسهم فيه الأنماط الإيقاعيّة والوزنيّة. بالإضافة إلى إيقاع الأحرف الذي يمثّل دورًا مهمًّا في الإيقاع الداخليّ للنصّ. ففي حين أنّ التفعيلات والأنماط الوزنيّة هي تشكيلات زمنيّة للإيقاع، نجد إيقاع الأحرف وتواترها على أنواعها يمثّل إيقاعات داخليّة مهمّة. ومن هذا تكرار الواوات الذي جاء في قول الشاعر:

"والخبزُ يبدأ في مناجلكمْ شمسًا،
ويُصبح في بيادركمْ نجوم نَحلٍ، وفي منازلكم

---

١ – المصدر نفسه، ص ٣٥٦ – ٣٦٠

٢ – المصدرنفسه، ص ٣٦١ – ٣٦٦ (وفي هذا القسم بعض التدوير ولكنّه أقلّ طولًا من الأقسام السابقة)،

٣ – المصدر نفسه، ص ٣٦٧ – ٣٧٦(وفي هذا القسم تدوير بسيط أيضًا).

٤ – المصدر نفسه، ص ٣٧٧ – ٣٧٨ (وفي هذا القسم تدوير بسيط جدًّا).

أكياسَ غيمٍ، وحين تفرشُ كفُّ جائعيكمْ
بساطَ ليلتكمْ، يصيرُ فوق وسادها
قمرًا..."[١]

فنحن أمام تلاحق للواوات يظهر في أحرف العطف وفي بعض الكلمات: والخبز، ويُصبح، وفي، وحين، فوق، وسادها.

وأحيانًا نجد تكرارًا للبنية يتلاحق في النصّ، ما يولّد إيقاعًا داخليًّا خاصًّا، كما هي الحال في قوله:

"أليسَ في قبضاتك لَهَبٌ؟
فَلْيرتفِعْ؟ ووراءَ ظلمتكمْ شمسٌ؟ لِتُشْرقْ،
وبينَ أضلعكُم نشيدُ برقٍ؟ تحوّلوا مطرًا
ينصبّ أحمرَ كالجحيمِ، أحمرَ مدوّيًا،
عميقًا..."[٢]

إذ نلاحظ هنا أنّ ثمّة بنية تتكرّر، يتلاعب بها الشاعر من أجل أن تولّد إيقاعًا داخليًّا، هي الآتية:

استفهام + فعل مضارع بصيغة الأمر
أليسَ في قَبَضَاتكم لهب؟ ← فليرتفع
ووراء ظلمتكم شمس؟ ← لِتُشرقْ

---

١ – المصدر نفسه، ص ١٢٥

٢ – المصدر نفسه، ص ١٢٤

وبين أضلعكم نشيدُ برقٍ؟ ← تحوّلوا مطرًا...

فثمّة تواتر للبنية هنا، وتركيب متشابه في أصله، لتأتي البنية الأخيرة، فتعيد فتح النصّ على بنى أخرى، من خلال الأمر الذي تعقبه أفعال وصفات تنقل الحركة التي بين السبب (الاستفهام) والنتيجة (الأمر)، إلى حركة وصفيّة جديدة تنطلق منها.

ومن الأشكال الإيقاعيّة الداخليّة تكرار العبارة مع الكلمات التي تفتحها لتولّد نمطًا داخليًّا من الاهتزاز، كما هي الحال، مثلًا، في الأنموذج الآتي:

"دمي للسيّد النائمْ
دمي للسيّد المنحوت من رملٍ،
ومن عطشٍ. دمي للعرشِ، والكرسيّ،
والخُوَذ التي يمضي بها الفرسانُ كامرأةٍ
مضت بجِرارِها للنبعِ..."[١]

فالشاعر هنا يكرّر لفظة "دمي" يليها جار ومجرور، في المرّة الأولى مع لفظة "السيّد"، ومثلها في الثانية، كأنه يرسّخ الإيقاع الاستهلاليّ، ثمّ يطلق الحركة في النصّ عندما تأتي لفظة "العرش" بعد حرف الجرّ. واللافت أنّ هذا التكرار ينفتح في كلّ مرّة أكثر فأكثر: فقد بدأ بثلاث ألفاظ (دمي + للسيد

[١] – المصدر نفسه، ص ١٤١

+ النائم)، ثمّ صارت خمسًا في التركيبة (دمي + للسيد + المنحوت + من + رمل)، ثم انفتحت على الكلام في المرّة الثالثة.

وفي المقطع نفسه يظهر تكرار من نوع آخر، حيث تتكرّر عبارة "يا دمي" تسع مرّات لأنّها ترسّخ دلالة التفجّع التي يريد الشاعر أن يبثّها في نصّه. وبين التكرار والتكرار يكرر لفظةّ "دم" لتأتي داعمة للدلالة نفسها التي في العبارة السابقة.

٤ – خاتمة: هذه بعض أبرز النماذج الإيقاعيّة التي تحدد طبيعة المختلف في شعر جوزف حرب من خلال ديوان "مملكة الخبز والورد". ومن الواضح أنّ هذا الشاعر، في ديوانه هذا، وفي باقي دواوينه، لا يخضع لقوة المؤتلف في الإيقاع الشعريّ، حتّى في التغييرات الإيقاعيّة التي أحدثتها الحداثة الأولى في الشعر العربيّ، بل يذهب أبعد منهم في التجريب، ويستنبط أشكالًا إيقاعيّة تلائم طبيعة تجربته الوجوديّة الملحميّة التي يعبّر عنها.

التجربة الشعريّة في كتابات الياس لحود

تمثّل اللغة الشعريّة في نتاج الياس لحود حالة خاصّة في الشعر العربيّ القديم والحديث معًا، وتشكّل عنده عمود تجربته الفقريّ. فالشعر، عندما ينفجر من أعماق الذات، يحمل معه نتفًا حميمة، تتأطّر في لغة خاصّة بها. وإذا كانت في كلّ تجربة من تجارب الشاعر هويّةٌ مميِّزة، فإنّ ما يجمع هذه التجارب هو شخصيّته التي تتشظّى فيها المتناقضات، وتختزن من فوضى الوعي المتدفّق أخصَّ ما فيه، لتشكّل هذه النُتفُ شكلَ هويّة صاحبها. وطالما أنّ حال الشعر الأصيل حالُ تحوّل دائم، فإنّ هويّة الشاعر الحقّ لا تهدأ في حال واحدة، بل تتحرّك باستمرار نحو ما هو جديد، لأنّ كلّ تجربة من تجاربها في الواقع المعيش تضيف إليها ما يوسّعها، ويجعلها مختلفة عمّا كانت من قبل. بعبارة أخرى، كلّما أنهى الشاعر مجموعة، أضاف إلى سابقتها شيئًا جديدًا، وإلى ذاته أيضًا، لكي لا تبقى هذه الذات ما كانت عليه قبل قليل. بهذا المعنى نقول: إنّ ذات الشاعر متحرّكةٌ باستمرار، ولا يمكن أن تُعرَف إلّا في مرحلة محدّدة، بعدها علينا أن نعيد دراستها مرّة أخرى، لأنّ ما انضاف إليها يجعلها غيرَ ما سبق.

هذه الصورة تنطبق بدقة على شعر الياس لحود، إذا أردنا أن نقوم بدراسة تجربته الشعريّة. بل أقول: لا يمكننا أن ندرس تجربته هذه دراسة

صحيحة ما لم ننظر في إعادة تشكُّل ذاته الشعريّة، ومن خلالها لغته، في كلّ مجموعة من مجموعاته. إنّ اللغة الشعريّة التي ابتدأ بها في ديوانه الأوّل "على دروب الخريف"، تغيرت بوضوح في ديوانه الثاني "والسدّ بنيناه"، ثم تغيّرت مجدّدًا في "فكاهيّات بلباس الميدان"، وهكذا... والفكاهة التي نقع عليها في "الفكاهيّات" تبدو مختلفة عن تلك التي نجدها في المجموعات اللاحقة... ولكن، يمكننا اعتبار ديوان "الفكاهيّات" المذكور محطّة التحوّل الأساسيّة الأولى في شعر هذا الشاعر.

هكذا يشرّع لنا الياس لحود باب الصدمة حين نقرأ شعره. ونقصد بالصدمة صَبَّ هذا التغيُّر، مرّة واحدة، أمام قارئ نصّه؛ فالياس يفاجئك، وينزل إليك حيث لا تتوقّعه، ويبني جملته لتقودك إلى غير ما تتصوّر أنّها يمكن أن تقودك إليه: تأتيه من الشرق، فتجده في الغرب، وتأتيه من الغرب فتجده في الشرق، وتحاول أن تحاصره بين الشرق والغرب فإذا هو في مكان آخر...

لهذا السبب نقول إنّ عنصر المفاجأة واللامتوقَّع هو الذي يسيّر نصّ هذا الشاعر، والخطَّ الذي يسير فيه ليس خطًّا مستقيمًا، بل متعرّج، واللغةَ التي يُبنى عليها غير مألوفة، لأنّها متشظّية، بمعنى أنّها تستخرج من الذاكرة النقاط التي لا تتصوّر انّها يمكن أن تستخرجها، وتستحضر من الغائب فيها ما لا تتوقّع منها أن تَستخرج. والتشظّي الذي نتكلّم عليه، في هذا المجال، يعني أنّ الكلام في اللغة يقوم بوظيفة مزدوجة، أو مثلّثة: فهو من جهة ينقل إليك ما يدلّ عليه؛ ولكنّه، من جهة ثانية، يستحضر لك ما اختبأ في أعماق

ذاكرته عبر الاستعمال، وصار غير مرئيّ ولا متوَقَّع؛ ويترك أثرَه، من جهة ثالثة، في أعماقك، عبر انطباعات يمكن أن تضاف إليه، من خلالك أنت، ليصير ذا دلالاتٍ غير مألوفة. هكذا تكون عمليّة الكلام شظايا تتطاير في أكثر من اتّجاه، لكلّ منها عمله وفعله في عمليّة التلقّي، وإعادة الإنتاج التي يمارسها القارئ.

لذلك نؤكّد أنّ شعر الياس لحود ليس شعرًا يقرأ قراءةً أفقية وأحاديّة، بل لا يمكن أن يقرأ إلّا بطريقة عموديّة ومواربِة؛ ذلك لأنّ كلّ نصّ من نصوصه – وتحديدًا منذ مرحلة ما بعد "على دروب الخريف" – يمسحه صاحبه بعد انتهائه، لتُعادَ كتابته في خلال القراءة. فنصّه مشروع مفتوح، لا يستقرّ على قراءة، ولا على كتابة: بمعنى أنّ الشاعر فيه مبدع، والقارئ مبدع أيضًا، ولا يكتمل النصّ إلّا بهذه الكتابة الإبداعيّة الثنائيّة التي تُعاد مرّة بعد مرّة، بعدد قراءاته.

وإذا أردنا أن نوضّح أكثر، قلنا: إنّ أصداء النصّ وظلالَه التي تتشظّى وتنشعبُ في ذات القارئ هي التي تشكّل امتدادتِ هذا النصّ. إلّا أنّ هذه الامتدادتِ جزءٌ منه، لا يكتمل هو من غيرها. والطرف الآخر، أي القارئ، لا غنى عنه لإكمال النصّ. إنّه ليس نصَّ معنى، بمقدار ما أنّه نصّ حالة تقودك، بعد الشعور، إلى المعنى؛ وهو قابع في أعماقها كالرذاذ، لا يمكن أن تعثر عليه ما لم تشعرْ به يلامسُ قلبك، رهيفًا، رقيقًا، ويداعبُ وجدانكَ، أو يستثيرك بقوّة. عندئذٍ تبدأ أنت بكتابته؛ أمّا قبل هذا فالنصّ ناقص، ولا

يمكن أن يُفهم. إنّه نصّ غُفْل. لكنّ ما تكمله أنت، بكتابتك الشعورية لهذا النصّ، يأتي كالدخان الذي لا يلبث سواك أنّ يمسحه ليكمله هو، بطريقة أخرى، وهكذا بعدد قُرّاء النصّ. لهذا السبب نقول: إنّ نصّ الياس لحود مشروع نصّ مفتوحٍ على مصراعيه.

واللافت أنّ ما نتكلّم عليه من شعر هذا الشاعر ينسحب على كلٍّ من قصائده بالفصحى والعاميّة معًا. فاللغة عنده لعبة هوية، أيًّا تكن. وهذه الهويّة تنفر من المؤتلف، ومن سلطة المعنى في الأساس، بمعنى أنّها تقتل أباها – وهو المعنى الوضعيُّ المتعارَفُ عليه، أي المؤتلف – لتتحرّرَ منه، وتظلَّ مشروعًا مفتوحًا على الحرّيّة. وهكذا فإنّ ذاكرة الكلمات في هذا النصّ تفقد مرجعَها، أي مركزها، لتتشقّق وتتضخّم باتّجاه دلالاتٍ جديدة، تتأسّس عليها عمليّة إقامة المعنى والتواصل بين المرسِل والمرسَل إليه؛ لهذا السبب قلنا إنّ شعر هذا الشاعر لا يقرأ إلّا بطريقة موارِبَة.

لقد قدّم الياس لحود أنموذجًا ممتازًا للنصّ الحديث الذي يعادي منطقَ المؤتلف، وبناه على أساس اللغة، وهي العمودُ الفقريُّ الذي يقوم عليه كلّ تطوّر شعريّ باتجاه المختلف. وكان في أنموذجه الشعريّ متجاوزًا مسألةَ جدليّةِ اللغةِ المعروفةَ، أي الفصحى والعاميّة، ليستخرجَ من اللغتين معًا لغةً شعريّة، أيًّا تكن هويّتها، تستطيع أن تبني، في كلّ حال من الأحوال، ملكوت الشعر.

الرمز والبنية الرمزيّة في الشعر

١ – مقدمة: يقول دي سوسير إنّ الكلام "ينطوي، في آن، على نظام قائم، وعلى تطور. فهو مؤسّسة حاليّة، ونتاج من الماضي أيضًا."[١] واللغة، كما يقول، "نتاج اجتماعي لمَلَكَة الكلام، ومجموعة من التواضعات اللازمة التي يتبناها الجسم الاجتماعيّ تسمح للأفراد بتدريب تلك المَلَكَة... فالكلام بشكل عامّ، متعدّد الأشكال، غير قياسيّ... في حين أنّ اللغة، على العكس من هذا، كلٌّ في ذاتها، ومبدأ للتصنيف."[٢]

وعلى هذا، فإذا كانت اللغة مجموعة من الاصطلاحات المنضبطة، أي أنّها تقوم على مجموعة قواعد من أجل التواصل، فوظيفتها الأولى والأساسيّة هي الإفهام. إنّها أداة عقليّة بامتياز.[٣]

٢ – اللغة في الشعر: عندما نتكلم على الشعر، تمثّل اللغة إشكاليّة خاصّة، لأنّ وظيفة الشعر الأولى ليست الإفهام، بمقدار ما أنّها وظيفة جماليّة، تهدف إلى إحداث تأثير في المتلقّي. يقول جون كوين: "إن كلمة "الشعر" أصبحت

---

١ – Ferdinand de Saussure, **Cours de linguistique générale**, Paris: Payot & Rivages, 1995, p. 24

٢ – Ibid, p. 25

٣ – لهذا السبب رأى بعضهم، وعلى رأسهم الأب بريمون، أنّ القصيدة الواحدة تتألّف من عدد كبير من الوهاد والمنخفضات، ومن قمم قليلة، وهذه القمم هي "الشعر الصافي".

"تعني التأثير الجماليّ الخاصّ الذي تحدثه "القصيدة" ، ومن هنا أصبح شائعًا أن نتحدّث عن "المشاعر" أو "الانفعالات الشعريّة"... أصبحت كلمة "الشعر" تطلق على كلّ موضوع يعالَج بطريقة فنّيّة راقية، ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر... ولم يتوقّف المصطلح عن الاتّساع..."[١]

لهذا السبب نقول إنّ هذا الضرب من التعبير يحتاج إلى لغة خاصّة، لا تكون مثل لغة "النثر"، أي لغة التواصل العاديّة، وتتميّز بقدرتها على إحداث تأثير ما في المتلقّي. ولئن كان بعض القدامى، كابن طباطبا، قد رأى الشعر كلامًا منظومًا بائنًا عن المنثور، يقوم على الإفهام،[٢] فهذا لا يفي الشعرَ حقَّه. والنظر إليه على أنّه مجرد "كلام منظوم مقفّى"،[٣] إساءة إلى طبيعة الشعر، وتقزيم له؛ فهذا هو تحديد "النظم"، لا "الشعر"، وهذه النظريّة هي ما أوصل إلى شعر الانحطاط، وإلى موت الشعر الأصيل.

يقول أدونيس: "كلّ إبداع هو إبداع عالم: فالشاعر الحقّ هو الذي يقدّم لنا شعره عالما شخصيًّا، خاصًّا – لا مجموعة من الانطباعات والتزيينات..."[٤] ويرى أنّ "الشعر تأسيس باللغة والرؤيا: تأسيس عالم واتجاه

---

١ – جون كوين، **النظرية الشعرية**، تعريب وتقديم وتعليق: أحمد درويش، القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٠، ص ٢٩

٢ – ابن طباطبا، **عيار الشعر**، الرياض: دار العلوم، ١٩٨٥، ص ٥

٣ – ابن خلدون، **المقدمة**، القاهرة: المطبعة الشرقية، ١٣٢٧، ص ٦٦٢

٤ – أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، ص ١٠٠

لا عهد لنا بهما من قبل."[١] و"لغة الشعر ليست لغة تعبير بمقدار ما هي لغة خلق"،[٢] لأنّ الشعر يجعل اللغة "تقول ما لم تتعلم أن تقوله."[٣] والشاعر يستعين بالحلم والخيال والرؤيا "لكي يعانق واقعه الآخر"؛[٤] من هنا، فالشاعر، في التجربة الشعريّة، يغيّر علاقته باللغة التي يستعمل، فلا تعود "وسيلة لإقامة العلاقات اليوميّة بينه وبين الآخرين، وإنّما تصبح وسيلة لإقامة علاقة بين فضاء أعماقه وفضاء الأبعاد التي يتطلّع إليها."[٥]

وفي السياق نفسه، يقول ياكبسون إنّ "كلّ عبارة لفظيّة تُؤَسْلِب وتُحوِّل، بمعنى ما، الحدثَ الذي تصفه."[٦] والشعريّة، عنده، "مكوِّن يحوّل بالضرورة العناصر الأخرى ويحدّد معها سلوك المجموع."[٧] فمحتوى "مفهوم الشعر غير ثابت، وهو يتغيّر مع الزمن."[٨]

---

[١] – المرجع نفسه، ص ١٠٢. ويعلق أدونيس على اعتبار العرب القدامى الشعر كلامًا موزونًا مقفًّى، يقول: "الشعر هو الكلام الموزون المقفّى عبارة تشوّه الشعر. فهي العلامة والشاهد على المحدوديّة والانغلاق. وهي، إلى ذلك، معيار يناقض الطبيعة الشعريّة العربيّة ذاتها، فهذه الطبيعة عفويّة، فطريّة، انبثاقيّة. وذلك حكم عقليّ صارم." (المرجع نفسه، ص ١٠٨)

[٢] – المرجع نفسه، ص ١٢٦

[٣] – المرجع نفسه، ص ١٢٥ – ١٢٦

[٤] – المرجع نفسه، ص ١٢٠

[٥] – المرجع نفسه، ١٢٥

[٦] – رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، تعريب: محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال، ط١، ١٩٨٨، ص ١٥

[٧] – المرجع نفسه، ص ١٩

[٨] – الموضع نفسه.

ويقول عبد القادر المازنيّ إنّ "الشعر مجاله العواطف لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنّما يَعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس"،[١] فلا بدّ له "من عاطفة يفضي بها إليك الشاعر ويستريح، أو يحرّكها في نفسك ويستثيرها، وإذا كان هذا هكذا فقد خرج من الشعر كلّ ما هو نثري..."[٢] لذلك ليست لغة الشاعر كلغة الناس، لأنّ ألفاظه غارقة في الصور (التشابيه والاستعارات...)، وبعيدة عن الألفاظ "الوضيعة" التي تستعمل من أجل دلالاتها العاديّة وحسب.[٣]

ويرى آخرون أنّ "التعبير بالصورة هو الخاصيّة الأساسيّة منذ تكلّم الإنسان البدائيّ شعرًا"،[٤] فالمجاز هو لغة الإنسان الأولى؛[٥] والتعبير بالصورة خاصيّة شعريّة[٦]، وصورها تأتي في سياق وعلاقات،[٧] وهي تنبثق من إحساس عميق، يتجسّد "في رموز لغويّة ذات نسق خاص، هو تلقائيًّا خروج على النسق المعجميّ في الدلالة والنسق الوطيفيّ في التركيب..."[٨]

---

١ – عبد القادر المازني، **الشعر غاياته ووسائطه**، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط٢، ١٩٩٠، ص ٥٨

٢ – المرجع نفسه، ص ٦٠

٣ – المرجع نفسه، ص ٩٦

٤ – محمد حسن عبد الله، **الصورة والبناء الشعري**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١، ص ١٢

٥ – الموضع نفسه.

٦ – المرجع نفسه، ص ١٦

٧ – المرجع نفسه، ص ١٩

٨ – المرجع نفسه، ص ٢٨

يعني هذا كلّه أنّ اللغة الشعريّة ليست هي اللغة المألوفة في الاستعمال، وأنّ الشعر، عندما يستعمل اللغة للتعبير، يحرفها عن مسارها المتعارف عليه، لتتّخذ العلاقات بين الكلمات إطارًا جديدًا. في هذا السياق، يمكننا أن نفهم اللجوء إلى الرمز في الكتابة.

٣ – الرمز وطبيعته: جاء في لسان العرب: "الرمز في اللغة كلّ ما أشرتَ إليه مما يُبان بلفظ، بأيٍّ أشرتَ إليه، بيد أو بعين."[١] وجاء في "محيط المحيط" أنّه "الإشارة أو الإيماء."[٢] وقال السكّاكي إنّ الكناية إذا "كانت ذات مسافة قريبة، مع نوع من الخفاء... كان إطلاق اسم الرمز عليها مناسبًا، لأنّ الرمز هو: أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية."[٣] وجاء أيضًا: "الرمز كناية قلّت فيها أو انعدمت الوسائط بين المكَنّى به والمكَنّى عنه، إلّا أنّ فيها نوعَ خفاء... ويناسب أن تسمّى رمزًا لأنّ الرمز أنْ تشيرَ إلى قريب منك على سبيل الخفية."[٤] وقال أحمد الهاشميّ إنّ الرمز، لغةً، "هو أن تشير إلى قريب منك خفية بنحوِ شَفَةٍ أو حاجب. واصطلاحًا: هو الذي قلّت وسائطه مع خفاء في اللزوم بلا تعريض."[٥]

---

[١] – ابن منظور، **لسان العرب**، القاهرة: دار المعارف، لا تاريخ، ص ١٧٢٧ (مادة: رمز)

[٢] – بطرس البستاني، **محيط المحيط**، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٧، ص ٣٥١ (مادة: رمز)

[٣] – السكاكي، **مفتاح العلوم**، بيروت: دار الكتب العلميّة، ط١، ٢٠٠٠، ص ٥٢١

[٤] – عبد الرحمن الميداني، **البلاغة العربية**، بيروت: الدار الشاميّة ودمشق: دار القلم، ط١، ١٩٩٦، ٢/ ١٤١

[٥] – أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، صيدا: المكتبة العصريّة، ١٩٩٩، ص ٢٨٩

يعني كلّ هذا أنّ الرمز في اللغة هو ضرب من التعبير الخفيّ، كما تناقلت المعاجم معناه، وفي البيان هو ضرب من الكناية، فيه إشارة خفيّة إلى معنى محدّد. فليس الرمز غريبًا عن اللغة، أو عن علوم العرب.

لكنّ الرمز اتّخذ دلالة أبعد فيما بعد، ولا سيّما في الشعر مع ظهور التيار الرمزي. فالخيال الرمزيّ يتكوّن عندما يغيب المدلول الوضعيّ تمامًا، ولا يمكننا الفهم إلّا من خلال الاستناد إلى معنى مجرّد، لا إلى شيء محسوس.[١] فمجال الرمزيّة المفضّل هو اللامحسوس.[٢] ويحدّد تشارلز تشادويك Charles Chadwick الرمزيّة بقوله إنّها "ليست مجرّد استبدال شيء بشيء آخر... وإنما هي عمليّة استخدام صورة محدّدة للتعبير عن أفكار مجرّدة وعواطف."[٣] وذكر مالارميه أنّ الرمزيّة هي فنّ إثارة موضوع ما تدريجيًّا حتّى نكشف من خلاله عن حالة مزاجيّة معيّنة.[٤] ورأى إليوت أنّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فنيًّا يكون بإيجاد بديل موضوعيّ، أي سلسلة من الأحداث والصور تعبّر بمجموعها عن الحالة التي نريد أن ننقل.[٥]

---

[١] – جيلبير دوران، **الخيال الرمزيّ**، تعريب: علي المصري، بيروت: المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١، ص ٨

[٢] – المرجع نفسه، ص ٩

[٣] – تشارلز تشادويك، **الرمزية**، تعؤيب: نسيم يوسف، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٢، ص ٣٨ – ٣٩

[٤] – المرجع نفسه، ص ٤٠

[٥] – الموضع نفسه.

معنى هذا أنّ اللغة الرمزيّة تستخدم اللغة استخدامًا غير مألوف، من أجل نقل حالة معيّنة لا تستطيع اللغة الوضعيّة أن تعبّر عنها بوضوح. وقد تجذّر هذا الواقع مع الرمزيّين والتصويريّين، وعلى رأسهم مالارميه وفاليري وت. س. إليوت الذين أكّدوا على دور الصورة في عمليّة نقل الأحاسيس.

وبناء على هذا، يمكننا أن نقول إنّ الرمز بنية لغويّة معيّنة، تنحرف اللغة فيها عن دلالاتها المعروفة لتتّخذ لها دلالات جديدة فوق – عاديّة، لا عهد لنا بها في الاستعمال والتواصل.

كنّا، في دراسة سابقة لنا، أشرنا إلى ما أسميناه "الدلالة المكتسبة" للكلام في الأسْلَبَة الرمزيّة،[١] واعتبرنا أنّ للكلام مستويين دلاليّين: إلّاول هو دلالته المعجميّة المألوفة (الدلالة الوضعيّة)، والثاني هو دلالته المكتسَبَة. ومجال العمل في الرمز هو هذه الدلالة الثانية.

سنحاول أن نبيّن ما نقول من خلال النماذج الآتية:

١ – قال المتنبّي:

إذا **الليلُ** وارانا أرَتْنا خِفافَها بقَدْحِ الحصى ما لا تُرينا المشاعِلُ[٢]

٢ – وقال امرؤ القيس:

---

[١] – ديزيره سقال، **من الصورة إلى الفضاء الشعريّ**، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٣، ص ٣٨.

[٢] – ابن جني، **الفسر شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبّي**، دمشق: دار الينابيع، ط١، ٢٠٠٤، ٣/ ٧٩

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدُولَهُ عليَّ بأمواجِ الهمومِ ليبتلي.[١]

٣ – وقال عمر بن أبي ربيعة:

فيا لكَ من **ليلٍ** تقاصرَ طولُهُ وما كان لَيْلي قبلَ ذلكَ يقصرُ.[٢]

٤ – وقال خليل حاوي:

ثمَّ هَلَّتْ نِعمةُ التهويمِ

في طَلعةِ ضيفٍ

عادَ من غورِ **الليالي**

عادَ غَضًّا وغضوبًا مُتَعالي

يحملُ الجرحَ الذي ينزفُ جمرًا ولآلي

أتُرى هل كانَ في حَنوةِ **ليلٍ** يستريحْ

حيث لا تضربهُ شمسٌ

ولا تُحفيهِ ريحْ

كيفَ لا يحترقُ **الليلُ** ويَفنى

حينَ يلتفُّ على رعدٍ جريحْ.[٣]

نجد في هذه النماذج الأربعة تواترًا للفظة "ليل". وهذه الكلمة، في مستواها المعجميّ العاديّ، تعني: "عقيب النهار ومَبدَؤه من غروب الشمس.

---

[١] – الحضرمي، **ديوان امرئ القيس بشرح الحضرميّ**، عمان: دار عمار، ط١، ١٩٩١، ص ٦٩

[٢] – عمر بن أبي ربيعة، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، بيروت: المطبعة الوطنيّة، ط١، ١٩٣٤، ص ٩٣

[٣] – خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، بيروت: دار العودة، ١٩٩٣، ص ٤٣١ – ٤٣٣

(و)الليل ضد النهار..."[١] هذه الدلالة هي المستوى الأفقيّ، أو المستوى الصِفْر من دلالة الكلمة. هذا هو معنى الليل الوضعيّ الذي اصطُلِح عليه في استعمال الكلمة، أو في مستوى التواصل العاديّ.

غيرَ أنّنا إذا أردنا أن نطبّق هذه الدلالة على النماذج الأربعة التي أوردنا وجدناها لا تنطبق تمامًا إلّا على الأنموذج الأوّل: بيت أبي الطيّب المتنبّي. فالليل فيه هو مرحلة من اليوم، وتحديدًا المرحلة المظلمة منه، فهو "يواري" بظلامه، ولا نجد في الكلام أيّة إضافة إلى معناه.

ولكنّنا في الأنموذج الثاني، نموذج امرئ القيس، نجد في الليل شيئًا جديدًا، مختلفًا، أو إضافيًّا، هو الصورة التي تجعل منه غير ما اصطُلِح عليه في الاستعمال. فالليل هنا ليس مجرّد مرحلة من اليوم، ولكنّه يُثْقِلُ على صدر الشاعر، ويخيفه كما تخيفه أمواج البحر، ويحمل الهموم إليه.

وفي الأنموذج الثالث، أنموذج عمر بن أبي ربيعة، نجدُنا أيضًا أمام ليل من نوع آخر، فكيف يمكن أن يتناقَصَ طولُ الليل الذي "لم يكن يقصر" من قبل؟ إنّه ليل مختلف، نفسيّ، ينقل إلينا الحالة النفسيّة التي يمرّ بها الشاعر، وهي حال الفرح، فالإنسان في هذه الحالات يجد الوقت سريع الانصرام، بعكسه حين يكون في حال انزعاج وضيق. هذا الليل الثاني هو نقيض ليل امرئ القيس، وكِلا الليلين لا يشبهان الليل المألوف، لأنّهما يحملان منه بعض المزايا، ولكنّ دلالتهما الرئيسة مختلفة، لأنّ الهدف من اللفظتين ليست الدلالة

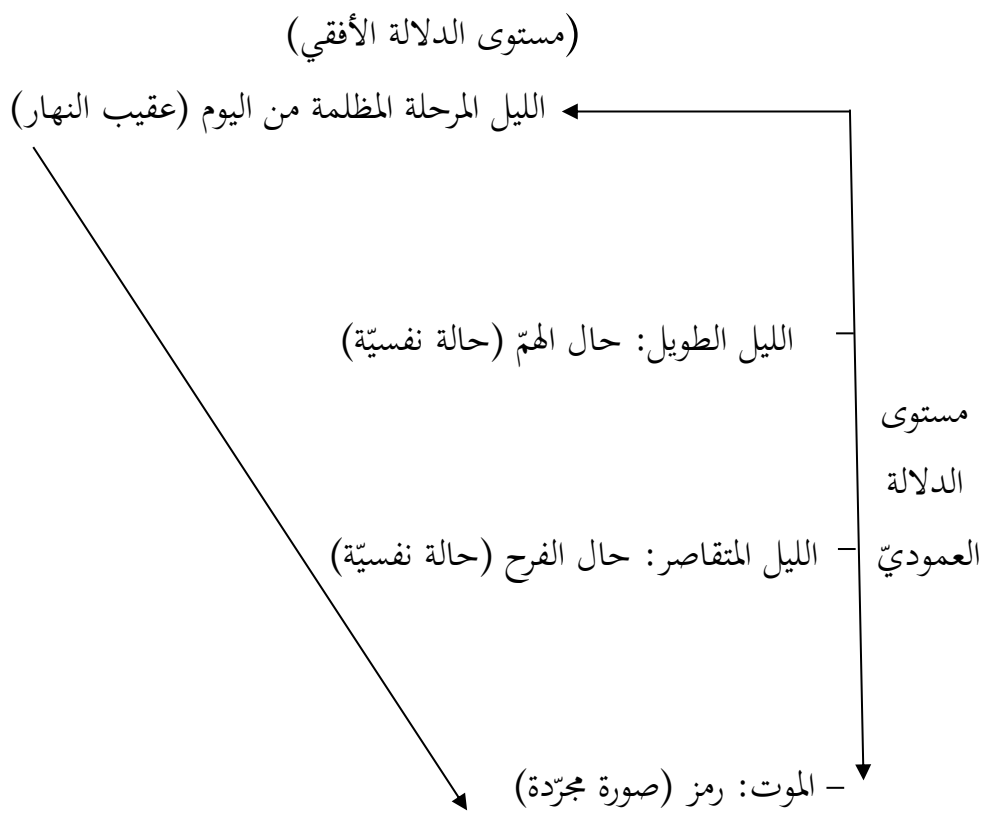
---

[١] – ابن منظور، **لسان العرب**، ص ٤١١٥

على الوقت، بمقدار ما أنّها ترمي إلى الدلالة على حالة الذات النفسيّة التي تشعر بهذا الوقت.

أمّا الأنموذج الرابع فقد وردت فيه لفظة "ليل" ثلاث مرات: في الثانية والثالثة بصيغة المفرد (مرة منكّرة وأخرى معرّفة)، وفي الأولى بصيغة الجمع. غير أنّنا نجد العلاقة بين الكلمة والمعنى، في هذا الأنموذج الشعريّ مختلفة أكثر. فما هي العلاقة التي تجمع بين الليل و"الغور" (غور الليالي)؟ وبينه وبين الحنان (حَنْوَة ليل)؟ وبينه وبين الاحتراق والفناء (يحترق الليل ويفنى)؟ إنّ طبيعة العلاقة بين الوحدات الكلاميّة هنا غير مألوفة، وتبتعد كثيرًا عن بؤرة المعنى الأساسيّة لليل، لأنّ الشاعر يتكلّم هنا على البطل العربيّ الذي عاد من الموت بعد أن حقّق كرامته في عمليّة فداء بعثته خلال حرب الغفران عام ١٩٧٣. فثمّة صراع بين الليل والبطل، ينتصر فيها هذا الأخير. يصير الليل حالة، لا زمنًا محدّدًا. وإذا تتبّعنا مفاصل المعنى في المقطع، وأبعاد الدلالة في الواقع، فهمنا أنّ الليل هنا هو الموت الذي يستعير من مرحلة اليوم المعتمة بعضَ المعطيات، كتغييب الشكل في الظلمة، وانحجاب الرؤية... ليخلق معنًى جديدًا هو المقصود، ينضاف إلى ذاكرة الكلمة المعجميّة الوضعيّة، ويحوّلها، من خلال علاقاتها بالسياق وتركيبه، إلى رمز.

هكذا نرى أنّ الكلمة تكتسب، من خلال انحرافاتها داخل السياق، معاني عمقيّة، تتجاوز بها معناها الأفقيّ حين تنحو نحو الترميز، كما يظهر لنا في المخطّط الآتي:



إذن، يمكننا أن نقول، إنّ الرمز هو استعمال جديد للكلمة، ينطلق من الاستعمال الوضعيّ باتجاه الاستعمال غير العاديّ، بفعل انحراف مقصود، يطلبه المعنى، ينقل به الشاعر حالته النفسيّة التي يريد للقارئ، أو هو أشبه بـ"البديل الموضوعيّ"، بحسب تعبير إليوت، الذي ينقل ما لا يمكن أن تنقله الكلمة العاديّة. لهذا السبب نجد الرمزيّين لا يعوّلون في إيصال ما يريدون على اللغة المألوفة، لأنّهم يجدونها غير قادرة على نقل المشاعر بشكل وافٍ، فهي تتوجّه إلى العقل، بمعنى أنّها أداة تواصل عقليّة، بطبيعتها، في حين أنّ الشعر يجب أن يكون أداة تواصل شعوريّة أوّلًا.

إنّ الرمز، سواء أكان قصة، أم شخصيّة ما، أم كلامًا، "ترجمة لأفكار مجرّدة إلى لغة تصويريّة، ليست هي نفسها غير تجريد لموضوعات الحواسّ."[١] وهو مرتبط تمامًا بالخيال، وبعمليّة اللاوعي التي تُحدِث في أعماق الذات مفاعيلَ عديدةً، تعبّر عنها هذه الذات من خلاله. إنّه ضرب من عَقْلَنَة المشاعر، من غير أن تبقى عقليّة تمامًا، ومن غير أن تنبني على لغة عقليّة. ويرى كولريدج أنّ الشعر هو "أكمل استخدام وأدقّ استخدام ممكن للغة... والرمز الأكثر نجاحًا هو ذاك الذي يستوعب، بنجاح وتوازن، أوسع مدى للحقيقة."[٢] فالاستعمال الرمزيّ لا ينقل لنا الخارج وحده، بل ينقل إلينا ما يُحدثه هذا الخارج في الذات، وما يتركه فيها من تأثير. ولكنّ اللغة التي ثبّتها الاستعمال في الدلالة لا تكفي للتعبير عن الذات الشاعرة، لذلك تحتاج الذات إلى مساحة جديدة ومُؤالفات أخرى للتعبير عن حقيقة تجربتها.

وعندما نادى الرمزيّون بإدخال الرمز والموسيقى على اللغة، كانوا يحاولون أن يُخرجوا اللغة من عقلانيّتها، لتصل إلى مستوى أبعدَ ممّا يمكن أن يصل إليه الوعي: إلى الشعور. فالموسيقى تتكامل مع الرموز لتخلق عالمًا من المؤالفات الجديدة التي تنقل داخل الذات إلى الآخر، وتقترح عليه مشروعًا ليتفاعل معها، وبالتالي، تحاول أن تجعله يشعر بالنصّ، من خلال أحاسيسه،

---

[١] – روبرت بارت، **الخيال الرمزي**، تعريب: عيسى العاكوب، بيروت: معهد الإنماء العربيّ، ١٩٩٢، ص ١٦

[٢] – المرجع نفسه، ص ٢٩

لا من خلال عقله. فالمطلوب هو التعاطف والإحساس، لا الفهم بحدّ ذاته. ونحن نعرف أنّ الموسيقى تكمن وظيفتها في تحريك الشعور، لذلك يمكن أن تُكْمِلَ العمليّة الرمزيّة، وتسير جنبًا إلى جنب مع اللغة المفتوحة على الخيال.

٤ – نتيجة: هكذا يمكننا أن نقول إنّ الرمز يمثّل، في التركيب والبنية، لغة جديدة تنضاف إلى اللغة المألوفة، وتمدّد حدودها. فإذا كانت اللغة العاديّة – لغة التواصل – هي الدرجةَ الصِفْرَ للتعبير، فإنّ الرمز واللغة الرمزيّة هي الانحرافات التي تطرأ على اللغة من أجل توسيع دلالتها. وهما عَقْلَنَةُ اللاوعيِ، وتحويلُه إلى صور وبدائل موضوعيّة للأحاسيس، وللحركات الشعوريّة العميقة التي تبقى اللغة غير قادرة على التعبير عنها بدقّة. ومردّ ضبابيّته هو هذا بالتحديد: فإذا كانت المشاعر غائمةً حتّى بالنسبة إلى صاحبها، فكيف هي الحال عندما يتلقّاها شخص آخر؟ إنّ اللاوعي المُعَقْلَن يكشف عن ذاته من خلال اللغة، ولكنّ اللغة تعبّر عنه بأوعية جديدة تستمدّها من خلال الأوعية الموجودة فيها. هنا ينبني الرمز، وتكمن ضرورته.

الصورة الفراغيّة في شعر سعيد عقل

١ – مدخل: رأت الرمزيّة أنّ مادة الشعر التي يُصنَع منها هي، بطبيعتها، نثريّة؛ فدأبت على تحويل هذه المادّة إلى شعر، من خلال إضافة أمرين اثنين رأتهما أساسيّين عليها: الرمز، والموسيقى. وكانت رؤيا الرمزيّين متمحورة حول "صُنع" العالم من خلال اللغة. لهذا السبب وضعت مفهوم "الشعر الصافي" مع الأب بريمون الذي رآه شبيهًا بالصلاة. ثمّ جاء مالارميه فعمّق هذه النظرة، واعتبر أنّ على الشاعر أن يردّ الأشياء إلى حكم العدم، ومن هناك يعيد صناعة الوجود. وجاء فاليري ليعلن أنّ صناعة الشعر تُستَكمَل عندما يتصالح الشاعر مع الواقع، فيخلق من خلال الحقائق الصافية وجودًا جديدًا داخل هذا الواقع. وتنسل هذه الرؤيا من اعتبار الوجود بلا إله، وأنّ الإنسان هو الخالق فيه، عندما يتمكّن من قدرة "الصناعة"، فيعيد تشكيل صورة الوجود بالشعر.

٢ – سعيد عقل والرؤيا الرمزيّة/ الطريق إلى الصورة الفراغيّة: لكنّ العقل العربيّ لم يتصوّر الشاعريّة بهذه الطريقة، ولا تصوّر الخلق الفنيّ كذلك؛ بل إنّه بنى الوجود على أساس صلب، هو الله، ورأى الشاعريّة هي في أن يتحقّق حضور الإنسان من خلال الصناعة ليكمّل الحقائق المخلوقة. لهذا السبب،

هو ينسل من رؤيا مختلفة في جوهرها عن رؤيا الغربيّين الجديدة. وسعيد عقل ينتمي إلى هذه الرؤيا، فكيف تصوّر عمليّة الخلق الشعريّة؟

ما من شكّ في أنّ هذا الشاعر قد تأثر عميقًا بفاليري، ومن خلاله بمالارميه. فبالنسبة إلى عقل، الإنسان كائن ثقافيّ. والشعر عمليّة تأليف بين عوالم مختلفة: الفلك، واللاهوت (معرفة الله)، والرياضيّات، والموسيقى، بالإضافة إلى حرارة الجسد.[١] وهو أيضًا "أن تروح بواسطة الكدح الأبجديّ تزامل الله في بَرء الجمال."[٢] وهذا تمامًا ما قال مالارميه، لأنّ الشاعر عنده هو من "يخلق مجدّدًا في العالم."[٣] وقد وجد مالارميه الجَمال وراء العدم، لذلك اتّحد عنده الجمال والمطلق. وسعيد عقل حدّد رسالتة الشعريّة بخلق كثافة جمال. وكانت الكلمة عند فاليري، وكذلك عند مالارميه، هي "الوسيلةَ" التي يلجأ العقل إليها ليتكاثر في العدم. يقول مالارميه: "ما من شيء سوى الجمال، وليس له غير تعبير واحد تامّ: الشعر، كلّ ما سوى هذا كذب."[٤] فالقصيدة عنده حلم جمال مطلق؛ و هذا الجمال، عند عقل، ينقذ العالم.

---

[١] – مناف منصور، **مدخل إلى الأدب المقارن**، بيروت: مركز البحوث والتوثيق، ١٩٨٠، ص ٢٠٤

[٢] – سعيد عقل، **سعيد عقل شعره والنثر**، بيروت: نوبيليس، ط٢، ١٩٩١، ٤/ ١٤٧

[٣] – Henri Mondor, **Vie de Mallarmé**, Paris: Gallimard, 1942, p. 293

[٤] – **op. cit**. يقول: Il n’y a que la Beauté – et elle n’a qu’une expression parfaite – la Poésie, tout le reste est mensonge

لقد سعى هذا الشاعر إلى رفع الذات الإنسانيّة إلى مستوى الذات الإلهيّة لتستطيع الاتّحاد بالله من خلال سفَرها في المطلق، وذلك عبر الحبّ، هذا هو دور المرأة عنده.[١] فالإنسان بالنسبة إليه إله صغير.[٢] وهو، "بين الخلائق كلّها إنّما له وحده الكلمة، يكاد يكون إليها مرَدُّ كلّ نُبله، وبَسْطُ يده على الكون. مَنجاتُهُ هي، وطريقه إلى فوق. ألوهيّته في أن يقول."[٣]

لقد أراد سعيد عقل إنقاذ اللفظة من الشيوع لكي تصير لفظة الخلق، اللفظة التي لم ينطق بها أحد؛ لهذا السبب كانت عنده الجَمال الصعب الذي يكسر الممكن، ويتجاوزه، ليقبض على ناصية المستحيل ويُخضعه. كان العرب قد اعتبروا أنّ العالم يتمثّل في صوت، فأنشدوا الشعر إنشادًا، وربط عقل بين الصوت والصورة في الصناعة العقليّة، فاستمدّ الفِعلَ من قدرة الصوت، وزاد من فاعليّته بالصورة البكر التي لم يرسم مثلها أحد من قبل. لهذا السبب انتشرت في شعره صورة الفراغ.

٣ – تحديد صورة الفراغ: تعني صورة الفراغ أن يولّد الشاعرُ صورةً من مُركَّبَين لا يمكن أن يجتمعنا، كقول سعيد عقل: "غَدُها كانَ قبلَها..."[٤] فكيف يجتمع الغد مع الماضي (القَبْل) في دورة الزمان؟ وكقوله: "فلِمْ بِتُّ

---

[١] – مناف منصور، **مدخل إلى الأدب المقارن**، ص ٢٠٨

[٢] – المرجع نفسه، ص ٢١٧

[٣] – سعيد عقل، **سعيد عقل شعره والنثر**، ٤/ ١٤٨

[٤] – المصدر نفسه، ١/ ١٠٢ (قصيدة: المجدليّة)

وحدي العَبيرَ المحال؟..."[١] فالعبير يُشَمّ، ولكنّه إذا كان محالًا كيف يتمكّن الشاعر من شمّه ومعرفته؟ لهذا السبب تقوم هذه الصورة على الاستحالة، لأنّ الطرفين فيها لا يمكن أن يلتقيا. إنّها الصورة التي تحقّق المستحيل، ومن هنا غموضها وغرابتها. وهي صور لم تنتشر بكثرة إلّا مع الرمزيّين.

٤ – تحليل صورة الفراغ عند سعيد عقل: كان سعيد عقل مولَعًا بالوصول إلى الكلمة البكر، السامية، التي لم ينطق بها أحد، لتغدو جديرة بالارتقاء إلى مستوى لفظة الخلق؛ وهذا إيمان بفعل الصوت الذي يغيّر الوجود. لكنّه لم يكتفِ بهذا، بل أضاف الصورة إلى هذا الصوت ليصيرا معًا قدرةَ تحويل، ويصير الإنسان بهذا مزاملًا لله في عمليّة الخلق.

والصورة الفراغيّة تصدم الوعي العامّ، لأنّها تخرج من المألوف، وتُخرِج الأشياء من حكم الواقع إلى ما هو خارجه، إلى فراغ صافٍ هو بمنزلة العدم الأوّل: حالِ الوجود قبل أن يكون وجودًا. وليس المقصود بالعدم هنا السلبَ التامّ، والخواءَ الشبيه باللاشيء؛ بل هو حالُ الصفاء المطلق الذي تتجمّع فيه الحقائق المطلقة، الصافية. في هذا المكان لا يمكن للأشياء أن تتغيّر، لأنّها خارج المكان والزمان، وبالتالي خارج الواقع. في هذا المكان لا سلبَ، ولا إيجاب، ولا تنافرَ بين شيء وشيء. إنّه حال الإمكان – حال الوجود قبل أن يكون وجودًا. هذه هي الحال التي أسماها هيغل: الوجود في – الذات l'être – en – soi. إنّها عينُها الحال التي بحث عنها مالارميه مع "إيجيتور"،

[١] – المصدر نفسه، ٢/ ٥٧ (قصيدة: على رخامة)

وأراد أن يردّ الأشياءَ إلى حكمها ليتمكّن من خلق الجمال الصافي. وهي نفسها الحال التي ورثها فاليري عن أستاذه مالارميه، ثمّ عاد فخرج منها ليتصالح مع الواقع في قصيدته "المقبرة البحريّة" le Cimetière Marin. هنا كلّ الأشياء تكون بكرًا، فتجتمع لا على تناقض، بل تتجانس، حتّى في تناقضاتها الظاهرة، ولا تظهر تلك التناقضات إلّا عندما تكون في الواقع.

والصورة الفراغيّة في هذا المجال، تُسقِط اللغة، لأنّ اللغة فِعلُ تواصل، وبالتالي عملٌ عقليّ أوّلًا، فلها، بهذا، طبيعة نثريّة. وعندما ترقى إلى مستوى الشعر، تفقد شيئًا من خاصيّتها النثريّة، ولكنّها تحتفظ بجانب عقلانيّ فيها يكون شبيهًا بالرذاذ، لتبقى على اتّصال بالواقع، وكذلك بالذات التي تستمدّ منه حضورها ومعناها، وبالتالي قدرتها على الفهم العاديّ. غير أنّ هذه الصور الشعريّة توغل أحيانًا في الغرابة، وتلحّ على الذات أن تبتعد في الخيال، فتستمدّ منه جمالًا خاصًّا، أبعدَ من جمال الواقع، وأصفى منه، وأوغلَ في الشعور. بمعنى آخر، تصالح الصورة الشعريّة بين الشعور والعقل؛ ولكنّها لا تحطّم العقل، لأنّه يبقى الطريقَ التي توصل إليها.

أمّا صورة الفراغ فلها منطق آخر مختلف تمامًا. وسعيد عقل آمَنَ، كفاليري، بأنّ الشعر الصافي لا يمكن أن يكون إلّا في ببيت، أو في فلذة من بيت، وهذا تمامًا ما قال به الأب بريمون، وأخذه الرمزيّون عنه. غير أنّ الوصول إلى تفريغ اللغة من بعدها العقليّ يعني أن يتحوّل الكلامُ إلى قدرة من شأنها تحويل الأشياء إلى ما هو مختلف عنها؛ وفي هذا قوّة خلق. وقوّة

الخلق تعني أنّ الإنسان يزامل الله، ولكنّه لا يلغيه، كما فعل مالارميه الذي كان لا يؤمن. من هنا يصير البناء، عند سعيد عقل، عمارة من الصوت الذي يفعل، ويُحدِث تغييرًا في الوجود. وهذا التغيير تواكبه الصورة التي تجعل من التغيير على غير مثال، بكرًا، كما لم يكن من قبل. لذلك فهي صورة علويّة تتصادم فيها الأشياء، من غير أن تتعارض، وتتحرّك في أفق من التجانس، هو غير أفق الواقع.

يقول سعيد عقل في "المجدليّة: "أيّ بوحٍ من عاشقٍ لم يُرَجِّعْه..."[١] فالقول، كما هو معروف، يُرجِّعه قائله لسبب ما، ولكن ما هو القول الذي لم يُرجّعه صاحبه؟ إنّه، بكل بساطة، القول الذي لم يُقَل بعدُ، القول البكر الذي لم يصر واقعًا، القول الصافي الذي يقوم في مصافّ الحائق الصافية، المطلقة بعيدًا عن الواقع، وعن المكان والزمان، وفي التصوّر وحده. ومثله قوله: "حتّى لَفي الهدوء اصطدامُ..."[٢] فالاصطدام ليس من صفات الهدوء لأنّ فيه ضجيجًا، لذلك لا يمكن أن يكون فيه اصطدام، فالتناقض هو جوهر هذه الصورة، كما الصورة التي قبلها؟

هذه الصور الفراغيّة وسواها تعكس انفلاتًا من حقيقة الواقع، وانخطافًا إلى عالم من المُثُل المفارقة الصافية التي لا تتأثّر بالمكان والزمان. ولكنّها أيضًا تحوّل اللغة نفسها إلى صمت، وتجعل الكلام ينسف مرجعه، ليصير عبارة

---

[١] – المصدر نفسه، ١/ ٩٨ (قصيدة: المجدليّة)

[٢] – المصدر نفسه، ١/ ١١١ (القصيدة نفسها)

عن تراكم من المشاعر التي تخرج به عن المألوف. يصير اللا–كلامَ، لأنّه لا يقول ما يُراد به من فعل النطق. إنّه ينتمي إلى عالم آخر، حيث الأشياء متصالحة مع ذاتها قبل أن تعرف التنافر في الواقع. هذا هو المكان الذي يريد عقل الوصول إليه من خلال صوره، وهو عينه المكان الذي بلغه مالارميه.

وفي الحقيقة، كلّ كلمة تنمو على أساس تراكم من المعاني يتكاثر عليها عبر الزمن من خلال الاستعمال، ويعطيها ذاكرتها. وهذه المعاني كلّها هي التي تؤسّس للمرجع. والمرجع، بدوره يعكس تحقيقات الكلمة في الوجود، يعني أنّه يُدخلها حيّز الزمان والمكان. وعندما يعمل الشاعر على إزاحة التراكم من فوق الكلمة، يثلم مرجعها، وتصير تلك الكلمة أشبه باللغو، لأنّ المعنى ينفتح فيها على أيّ شيء يمكن أن يستمدّه. سعيد عقل لم يترك الكلمة تسقط في اللغو، بل أسّس لها مرجعًا جديدًا، ليعيد استعمالها بشكل مختلف، وبهذا الفعل كان يخلق بها ما ليس موجودًا في الواقع.

هكذا تعني صورة الفراغ أنّ ما هو لَغو في عُرف الواقع ليس كذلك، بل معنى فوق المعنى، وحال من الصفاء التام التي لا يكون فيها للكلام أيّ مرجع، وينفتح فيها على نشاط التأويل بلا نهاية. فالكلام هنا حال نفسيّة، لا فعل قول وحسب، وبهذا يحتوي بدوره على النقيض: القولِ الذي يعكس الفكر من جهة – والفكرُ ثابت عمومًا – والشعورِ من جهة أخرى، وهو بعيد تمامًا عن الثبات؛ لذا ينحرف الكلام عن طبيعته النثريّة ليصل إلى مراقي الشعر الصافي، ويشفّ أكثر فأكثر، ليعلوَ على المرجع الواحد، ويتناثرُ شظايا

في كلّ اتجاه، فيما هو يتجاوز الاتجاهاتِ كلَّها. هنا يصير كلّ شيء ممكنًا، وعندما يبلغ أرض الواقع، يتلقّاه الفكر بأشكال لا مرجع ثابتًا لها، ويقرأه قراءات تتغيّر مع كلّ قارئ، بلا نهاية، فكأنّ كلّ قارئ يعيد كتابته مرّة جديدة. القراءة التي يُمكن أن تُستَحضَرَ في كلّ آن مع قارئها لتعيد كتابة النصّ كتاباتٍ لا تنتهي. وصورة الفراغ التي عليها نتكلّم باب واسع يُفضي إلى هذا. وهذا مشابه لسماع الرمزيّين أصوات اللون، أو لشمّهم رائحته، كما هي الحال في ما قال مالارميه مرّة: "الرعد الصامت في أوراق الغابة"، فلا يمكن أن يُسمَع رعد في هدوء الغابات بين أوراقها، ولكنّ الشاعر يشعر بهذا الرعد كلّما نظر إلى تلك الأوراق، لهذا السبب تكون الصورة شعوريّة، وما يحصل في الشعور، ليس من الضروريّ أن يقبله المنطق العقليّ، لأنّه أحيانًا يأتي مخالفًا له، وفي هذه المسألة بالتحديد يكمن منطق الصورة الفراغيّة.

كذلك، فإنّ كلمة الخلق الأولى نفسها، بالعربيّة: "كُنْ"[١] هي حال فعل الكينونة الأوّل قبل أن يصير ناقصًا، فـ"كان" هنا تأمّة، ومثلها صورة الفراغ التي تعيد خلق الأشياء في إطار انفتاح الممكن على كلّ اتجاه، حين يدخل في واقع اللغة، ويخضع للتحليل. بهذا يصير المستحيل ممكنًا خارج الواقع المألوف للغة، ويمكن أن يقول الشاعر: "فكرة بيضاء"،[٢] و"يشرب

---

[١] – البقرة/ ١١٧، آل عمران/ ٤٧

[٢] – سعيد عقل، سعيد عقل شعره والنثر، ١/ ١٠١ (قصيدة: المجدليّة)

رَجعَ السكون"،[١] و"ساعة مهَفهَفَة الأجْنُح"،[٢] و"معزوفة لم يبح بها وتَر"،[٣] و"قلبي مليء بالفراغ الحلو"،[٤] و"وقع الهنيهة في المطلق"،[٥] و"باح الحجر وصدّقتُه"،[٦] و:

موعدُنا هُنَيهَة أفلَتَتْ في الدهر تَختَطُّ وتمحو الحدودْ[٧]

تنحو هذه الصور كلّها إلى تحويل اللغة ضربًا من الصمت، لأنّها تخرج من حدود المرجع فيها، وتردّها إلى حكم حال الصفاء التام الذي كانت عليها الكلمات قبل أن تدخل في الشيوع والاستعمال. وحين يقول سعيد عقل إنّ الإنسان "بين الخلائق كلّها إنّما له وحده الكلمة، يكاد يكون إليها مرَدُّ كلّ نُبله، وبَسْطُ يده على الكون..."[٨] يعني أنّه يمكن أن يخلق، أو يزامل الله في الخلق؛ فالكلمة، في هذا المجال، صوت، وقدرة على الفِعْلِ، وصورة، لأنّ الصوت وحده لا يخلق، ويحتاج إلى تصوّر معيّن، هو صورته. وحين يدخل الصوت (الفِعلُ) والصورةُ (التصوُّر)، معًا، حيّز الزمان والمكان، يتمّ الخلق عمليًّا. لكنّ الكلام في هذه الحال، يشوبه ما يشوب الأشياء من

---

١ – المصدر نفسه، ١/ ١٢٥ (القصيدة نفها)

٢ – المصدر نفسه، ٢/ ٣١ (قصيدة: لا تبوحي)

٣ – المصدر نفسه، ٢/ ٦٧ (قصيدة: تَحْت)

٤ – المصدر نفسه، ٢/ ١٢٧ (قصيدة: سمراء)

٥ – المصدر نفسه، ٢/ ١٥٦ (قصيدة: نار)

٦ – المصدر نفسه، ٤/ ٢١٧ (قصيدة: دموع الحجر)

٧ – المصدر نفسه، ٢/ ٨٥ (قصيدة: أجمل من عينيك)

٨ – المصدر نفسه، ٤/ ١٤٨

واقعيتها، ويتركّب النقيضُ عندئذٍ، لأنّ الواقع هو مزيج من السلب والإيجاب، كما قال هيغل، فتنفجر الكلمات وتتشظّى، وتتشتّت في كلّ اتجاه، ويبقى على الشاعر وحدَه أن يردّها إلى حال الالتئام، ليغدو الشعر فعلَ تكوين جديد، وبالتالي فعل خَلْق جديد.

٥ – خاتمة: لقد وعى سعيد عقل، أنّ الصنعة لا تكون بنحت ما هو ممكن داخل إطار الممكن، بل هي عمليّة خلق للأشياء، وردٍّ للدلالات إلى حكم العدم، خارج المكان والزمان. إنّ العمارة التي وضعها في الشعر العربيّ بلغت ما لم يبلغه شاعر قبله، وقبضت على وشائج البناء الشعريّ لتجعل منه أفقَ خلاص للذات، تتحرّر به من نقصان الواقع، وتسمو إلى سماء الألوهة.

القصيدة الإنكليزيّة الحديثة في القرن العشرين

١ – نحو رؤيا أخرى للوجود: كان الشعر الإنكليزيّ (ونعني به الشعر الغربيّ المكتوب باللغة الإنكليزية)، في أوائل القرن العشرين، قد اتّسم، عمومًا، بالنزعة الفيكتوريّة،[١] ولكنّه أخذ يتّجه شيئًا فشيئًا نحو إيجاد صورة مقبولة للعالم، تحاول أن تعثر على وسيلة وسيلة، كما تقول الناقدة لويس بوغان Louise Bogan، لبلوغ حقيقة عاطفيّة وعقليّة لا تستطيع أن تشوّهها الأحكام الدوغماتيّة أو العقيديّة، ولا الأحكام المسبقة التي تشوّه الأمور. من هنا، كانت بداية نزعة الحداثة بدايةً من حطام الماضي، إذا صحّ التعبير، باتّجاه رؤيا أخرى للوجود، رؤيا إنسان صقلَته الماديّة، وأدماه إفلاس الإنسانيّة.

هكذا اتّسم النتاج الغربيّ الحديث بالحدّة المأسويّة. وكانت رؤياه تلتقي، خصوصًا، في خانة الدراميّة الحادّة الموجعة، حتّى في سخريّتها، كما هي الحال مع الشاعر و. هـ. أودن W. H. Oden. وقد ركّز هؤلاء، مثل ت. س. إليوت T. S. Eliot وهارت كرين Hart Crane وغيرهما، على

---

[١] – المرحلة الفيكتورية (أو العصر الفيكتوريّ) مرحلة مهمّة في إنكلترا خصوصًا، وفي أوروبا عمومًا، بدأت من عصر ما بعد النهضة، حين بلغت الثورة الصناعيّة أقصى قوّتها في بريطانيا، وامتدّت منها إلى الولايات المتحدّة وأوروبا. وقد دُعيت هذه المرحلة كذلك لأنّها بدأت خلال حكم الملكة فيكتوريا (١٨٣٧ – ١٩٠١)، التي تحوّلت البلاد معها من بلاد زراعيّة إلى بلاد صناعيّة. وفي الأدب عرفت هذه المرحلة انتشارًا كبيرًا للكتب والثقافة. ومع وفاة الملكة فكتوريا صدر قانون التعليم، وانتشرت الرمزيّة في الشعر والنثر، وازدهر المسرح.

تحليل هموم النفس الحديثة ويأسها وضياعها. ولكنّ التركيز على هذا الموضوع كان سمة شعر العصر، بصورة عامّة، حتّى في أكبر قصيدة في هذا الشأن، عنيتُ مطوّلة إليوت "الأرض الخراب" The Waste Land.[١]

٢ – نزعات واتجاهات مختلفة: وقد شقّت السرياليّة طريقها إلى نصوص الشعر الإنكليزيّ، منذ نشأتها على يد روّادها في فرنسة خصوصًا، بعد الدادائيّة. كما تسرّبت الآراء الماركسيّة إلى هذا الشعر، وكان أوّل ظهورها في إنكلترا في نتاج كلّ من أودن، وستيفان سبندر Steven Spenser، وس. إس. لويس C. S. Lewis. وقد نمّى هذه الآراء انتشار البطالة والتعاسة في إنكلترا بعد الحرب العالمية الأولى. فهؤلاء الشعراء المذكورون رأوا أنّ الأزمة سببها عناصر شهدوها منذ طفولتهم: عناصر التبذير، والتحلّل في المجتمعات المجاورة. وكان بعضهم قد عرف ألمانيا في المرحلة التي سبقت ظهور أدولف هتلر Adolf Hitler والنازيّة، وتعرّفوا إلى نتاج شاعريّة نمساويَّين كبار هما ريلكِه Rilke وهوفمنشتال Hofmannsthal، بالإضافة إلى تأثّرهم بشاعر كبير آخر من القرن الثامن عشر هو هولدرلن Hölderlin. وقد عكسوا في شعرهم، بحدّة، نمط الحياة المعاصرة المرّ (أودن)، والحزن العميق الناتج عن همّ العصر (سبندر)، والضياع الاجتماعيّ والسياسيّ (لويس)، وعبثيّات اللحظة الحاضرة (مكنيس)

---

١ – نُشرت في العام ١٩٢٢، ظهر فيها تأثّر إليوت بسقوط الإنسانيّة في الغرب، ولا سيّما بعد الحرب العالميّة الأولى، وهي تُعَدّ من أعظم أعمال القرن العشرين في العالم.

McInnes. على أنّ السخرية المفجعة لم تكن بعيدة عن نتاج شعراء جدد ما لبثوا أن نالوا شهرة في الثلاثينيّات، ومنهم كينيث فيرينغ Kenneth Fearing .

وقد استمرّ الاتجاه الكلاسيكيّ في النموّ مع أرشيبالد مكليش Archibald MacLeish الذي تغذّى شعره من الروافد الفرنسيّة والإنكليزيّة معًا، وظهر هذا في مطوّلته "كونكويستادور" Conquistador التي نرى فيها ملامح لاتجاهات كلّ من عزرا باوند Ezra Pound وسان جون بيرس Saint – John Perse وإليوت وهوبكنز Hopkins وويلفرد Wilfred. لقد آمن مكليش بالعدالة الاجتماعيّة، وتطور شعره السياسيّ شيئًا فشيئًا، حتّى ظهرت قناعاته الاجتماعيّة والسياسيّة في مؤلّفه "الخطاب العام" Public Speech.

٣ – الحسرة الدينيّة في الشعر/ ردّة يوتوبيّة: وتجلّت الحسرة الدينيّة بوضوح عند عدد من الشعراء، أبرزهم ت. س. إليوت الذي عبّر بوضوح عن هذه الناحية في قصائدة التي كتبها بعد مطوّلتيه "الأرض الخراب" (١٩٢٢) و"الرجال الجوف The Hollow Men" (١٩٢٥)، أبرزها "الجوقة" The Roch (١٩٣٤). وقد وجد هذا الشاعر في الاتجاه الدينيّ عزاءه وأمله وسط عالم يعصف به القمع والسلطة المبكِيَة، وقد سقطت فيه الإنسانيّة ومقوّماتها، وتحوّل الإنسان إلى ما يشبه الآلة، وسقطت العلاقات بين الناس، كلّ هذا بسبب انحسار الإيمان. كذلك بالنسبة إلى أودن الذي

اتّجه نحو منظور دينيّ، يواجه به هو أيضًا بوار العالم وعقمه الروحيّ، ولا سيّما في "رحلة إلى حرب" Journey to a War، ولكنّ هذا لم يدفعه إلى التخلّي عن عقيدته الماركسيّة. ونحت إيديث سيتويل Edith Sitwell هذا المنحى، وبحدّة سوداويّة متشائمة، تنعى بها جفاف الروح في العالم الحديث، وسقوط الإنسان، وتعاظُم شرّه، خصوصًا خلال الحرب العالمية الثانية، التي صوّرت أهوالها في قصائدها، وخصوصًا بعد ضرب هيروشيما بالقنبلة الذرّيّة (قصيدة "ثلاث قصائد للعصر الذرّيّ" Three poems of the atomic age).

وقد واكبت هذه الروح الدينيّة روح وعظيّة تمثّلت بتيّار ايفور وينترز Yvor Winters ومدرسته الكاليفورنيّة، وبمنحًى جماليّ مثّله والاس ستيفنز Wallace Stevens الذي صوّر الإنسان كائنًا خالدًا لا أمل له في حياة بعد الموت، وقد سقطت علاقاته بالآخرين نُظُمه الأخلاقية الإنسانية. كما تمثّلت الروح الوعظيّة بمنحًى اجتماعيّ كان على رأسه وليام كارلوس وليامز William Carlos Williams الذي نقل ظروف الحياة اليومية لعامّة الناس، من خلال وزن شعريّ متغيّر يعكس حياة هؤلاء، معتبرًا أنّ الشعر هو مَن يرشد الإنسان في طريقه.

إلى جانب هؤلاء أخذت ماريان مور Marianne Moore تعالج في شعرها المشاكل الاجتماعيّة الإنسانيّة برؤيا بريئة للأشياء، وكانت امرأة متديّنة، ومعجبة بإيديث سيتويل.

كما أفاد الشعر الإنكليزيّ كثيرًا من التطوّر الأسلوبيّ الذي عرفه هذا القرن، وخصوصًا الاتّجاه التصويريّ، فبات يستوعب الاتجاهات كلّها بلا صعوبة.

٤ – نزعة القوة/ عزرا باوند ونيتشه: في الأربعينات تجلّت بوضوح أفكار عزرا باوند في ديوانه "أغانٍ" Cantos،[١] حيث نجدُنا أمام فكر نيتشويّ جديد يناقض المفهوم المسيحيّ والليبراليّ، ويمجّد القوّة تمجيدًا مطلقًا، في هذا العمل كما في أعمال أخرى. فقد طمح باوند إلى خلق دولة ثابتة وقويّة، على رأسها "القائد النبيل". وهجر مفهوم الخير، ليجد نفسه ممجِّدًا مفهوم العدائيّة والشرّ؛ ولكن ليس المراد بالشرّ مفهومه التقليديّ، بل مفهومه النيتشويّ، أي قَتل الضعف وإبعاده عن المجتمع، وإسقاط كلّ القيم التي نُسِبَت إلى مفهوم الخير عبر التاريخ وهدفها تدعيم الضعف في العالم، بما فيها القيم الدينيّة المسيحيّة على وجه الخصوص. وهذا الأمر ارتبط عند باوند بالمال وبعبادة الديكتاتوريّة. لقد آمن هذا الشاعر بأنّ الإنسان يمكن أن يكون الله، كما فعل نيتشه تمامًا في مؤلّفاته الفلسفيّة. وهو من أبرز

---

[١] – كُتبت "أغاني" باوند على مراحل متعددة، فنُشرت أولاها في العام ١٩٢٥، ثم نُشرت الأغاني كاملة في العام ١٩٧٠. وهذه الأغاني معًا تمثّل ما هو أشبه بالملحمة الشديدة التعقيد، المليئة بالتضمينات، وفي النصوص أحيانًا أكثر من لغة واحدة، حتى بلغت اللغات الواردة فيه ١٥ لغة، من بينها الصينية. وتتضمّن "الأغاني" الرثاء، والهجاء، والترانيم، والمقالات، والمذكّرات، وتناقض الاتجاه القومي الذي ساد في القرن التاسع عشر، ويعتمد نوعًا من المقارنات بين المراحل التاريخية، أو رحلة بينها.

أركان المدرسة التصويريّة (مع إليوت) التي تعتمد تداعي الصورة، ونظام التوقيعة للتعبير عن المشاعر.

٥ – خلاصة/ غلبة الهمّ الحضاريّ: هكذا عرف الشعر الإنكليزيّ تحوّلًا من الآلام الرومنطيقيّة التي سيطرت على العصر الفيكتوريّ، إلى البحث عن عن حلّ لأزمة الإنسان مع الواقع في عالمه الحديث. وقد كثرت الاتجاهات، كما رأينا، وتنوّعت الآراء، وبعضها متناقض. ولكنّ الهمّ الحضاريّ، ومشكلة سيطرة البوار على الحياة الإنسانيّة كانت النقطة الأساسيّة التي ركّز عليها الشعر الإنكليزيّ في هذه المرحلة؛ فهمّ الحداثة الرئيس يقوم على ما يمكن أن نسمّية "أزمة الضمير التعس"– وهذا الضمير التاعس الغربيّ مردّه أنّ الإنسان فقد إنسانيّته في الغرب، وصار سلعة وآلة ليس لها إلّا دور إنتاجيّ في المجتمع الصناعيّ.

القومية العربيّة في كتابات الياس طعمه أبي الفضل الوليد

١ – مدخل/ حياة الياس طعمة: ولد الياس طعمة عام ١٨٨٩ في قرنة الحمراء بقضاء المتن الشماليّ.

تعلّم العربيّة الأولى على أبيه وبعض المدارس الابتدائية، ثمّ انتقل إلى معهد عينطورة وهو في العاشرة من عمره، أي عام ١٨٩٩، حيث قضى ستّ سنوات في القسم الداخليّ، ثمّ عاد إلى قريته وهو في السادسة عشرة (عام ١٩٠٥)، وأقام فيها ثلاث سنوات، سافر بعدها إلى الأرجنتين (عام ١٩٠٨)، فالبرازيل، وهناك أسّس جريدته "الحمراء" (عام ١٩١٣) التي صدرت لأربع سنوات.

وفي البرازيل غيّر الياس طعمة اسمه، ليصير: أبا الفضل الوليد، عام ١٩١٦، وسجّله في الدوائر الرسميّة البرازيليّة، معتنقًا الإسلام.

عاد إلى لبنان عام ١٩٢٢، وتوفّي عام ١٩٤١.

تميّز أبو الفضل الوليد بنزعته القوميّة العربيّة التي حارب من أجلها، ومن أجلها أيضًا اعتنق الدين الإسلاميّ، كما سنبيّن بعد قليل.

٢ – الياس طعمة والقوميّة العربيّة: عُرف الياس طعمة (أبو الفضل الوليد) بعروبته وإيمانه العميق بالقوميّة العربيّة، وعروبته هذه عن "طبع لا تطبُّع"،[١] كما يقول مارون عبود. وينقل عنه مصطفى جحا قوله في هذا الأمر: "نشأتُ على حبّ العربيّة منذ طفولتي، وعرفتها صبيًّا وفتًى، فلن أنكرها كهلًا وشيخًا."[٢] وإيمانًا بهذه العروبة التي نبض بها قلبه[٣] غيّر اسمه من الياس عبد الله طعمه إلى أبي الفضل الوليد، وهذا الاسم الذي اختاره دليل على نزعته القوميّة،[٤] كما يقول جورج غريّب. وعلى الرغم من أنّ الياس نفسه يعطي تعليلًا آخر لتغييره اسمه، ويقول: "أنا لم أغيّر اسمي لأنّه غير عربيّ، بل لأنّه ابتُذل وأصبح الناس يعرفون به النبيّ اليهوديّ، فهذا الاسم حمله أحد أجداد العرب وهو الياس بن مضر بن نزار."[٥] ويعلّق مارون عبود على كلام أبي

---

[١] – مارون عبود، **مؤلفات مارون عبود (جدد وقدماء)**، بيروت: دار مارون عبود ودار الثقافة، لا ت. ٢/ ٦٨٨. وقارن: جورج صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركيّة**، بيروت: دار العلم للملايين، ط٢، ٤٨٩

[٢] – مصطفى جحا، **في سبيل الشعر (سلسلة نافذة على المعرفة)**، لا دار نشر، ١٩٨٩، ص ٤٠٠. يقول أبو الفضل الوليد في هذا: "أحببت العروبة صغيرًا وأحبّها كبيرًا... ولدتُ عربيًّا شديد العصبيّة... وما زلتُ حتّى جدت بكلّ ما في دماغي وفؤادي فلم أكتب شيئًا إلّا وفيه نفحة عربيّة." (أبو الفضل الوليد، **أحاديث المجد والوجد**، لا دار نشر (بيروت: مطبعة الوفاء)، ١٩٢٩، ص ٥)

[٣] – يقول: "إنّ قلبًا لا يشعر بهواها، ولا يكبر لذكراها، يحقّ عليه أن يُنزَع من بين الضلوع. فحبّها دليل على الشرف والفضل." (المرجع نفسه، ص ٤٠١)

[٤] – جورج غريب، **أبو الفضل الوليد**، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣، ص ٥٨

[٥] – مصطفى جحا، **في سبيل الشعر**، ص ٤٠٠

الفضل الوليد وتعليله لتغيير اسمه، فيقول: "إنّ جنون الياس بحبّ العروبة وكرهه اليهوديّة أنساه أنّ الكتاب المنزل تدين به العروبة التي يقدّسها."[١]

لقد كان الياس طعمه، في حياته وفكره، صورة حقيقيّة للعربيّ الذي يتمسّك بالقوميّة العربيّة، ويبذل في سبيلها كلّ غالٍ ونفيس؛ فنفسه "تهدر في أعماقها العروبة"،[٢] وهو "يتوقّد غيرة عليها، كأنّه جنّ بحبّها."[٣]

على كلّ حال، سنتوقف في دراستنا لالتزامه بالقوميّة العربيّة من خلال أعماله النثريّة عند الأمور الأربعة الآتية:

الأوّل: صورة العروبة عنده،

والثاني: موقفه من اللغة العربيّة،

والثالث: موقفه من الدين،

والرابع: موقفه السياسيّ من الأتراك والغرب والتحالفات.

أ – صورة العروبة عند أبي الفضل الوليد: يقول جورج غريّب في أبي الفضل الوليد: إنّ هذا المسيحيّ الماروني أطلّ "على الشرق من خلال أغصان الأرز بأروع وقفة إلى جانب العروبة يوم كان الإخاء العربيّ حلمًا..."[٤] وأعطانا "أبرز دليل على أنّ الشرقيّين باستطاعتهم الانصهار ضمن بوتقة

---

١ – مارون عبود، **مؤلفات مارون عبود (جدد وقدماء)**، ٦٨٥ – ٦٨٦

٢ – المرجع نفسه، ص ٦٩٧

٣ – جورج صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركيّة**، ٤٨٩

٤ – جورج غريب، **أبو الفضل الوليد**، ص ٥٧

واحدة من القوميّة والمعتقد."[١] وفي هذا الكلام ملامح النزعة العربيّة العامّة عند أديبنا موضوع الدراسة، وخطوطها العريضة.

يقول أبو الفضل: "المواطن الصالح لا ينتسب إلى بلده، بل إلى الوطن الكبير"،[٢] ومعنى هذا أنّ المواطنة تقاس بالولاء للأمّة والعروبة، لا بالولاء للأوطان الصغيرة. فالوطن الذي نولد فيه يبقى جزءًا من الوطن الكبير، أي الوطن العربيّ. هذا كان إيمانه أبدًا، وهو يصرّح به جهارًا. وفي الواقع، فإنّ الزمن الذي كتب فيه أبو الفضل أكثر كتبه كان يشهد تيارين سياسيّين: الأوّل يريد الانفصال عن سورية والوطن العربيّ، ويؤسّس دولة واحدة (صارت دولة "لبنان الكبير" في أيام الجنرال غورو Gouraud)، والثاني يريد الالتئام بسورية، وإقامة خلافة عربيّة إسلاميّة، على رأسها الملك فيصل، وهذا كان موقف أكثر المسلمين اللبنانيّين، والسُّنَّة منهم بشكل خاصّ. لهذا السبب آمن أبو الفضل بأنّ لبنان جزء من سورية، واعتبر الحكومة اللبنانيّة التي كانت تدعو آنذاك إلى الانفصال عن سورة مخادعة ممقوتة، يقول: "أنا لبناني صميم، يحبّ لبنان بأرضه، ويمقته بحكومته وبعض أهله... أجل لبنانيّ أنا، على مبدإ التعميم بعد التخصيص، لصحة الانتساب والتسلسل. فبالخلق والطبع والحقّ كلّ لبنانيّ سوريّ، لأنّ لبنان جزء من سورية، وهما كالجوهر الفرد... ومن

---

[١] – الموضع نفسه.

[٢] – أبو الفضل الوليد، **أحاديث المجد والوجد**، ص ٢٢٤. ويقول: "يا ابن وطني إذا سئلتَ: من أين أنت؟ لا تنتسب إلى قريتك أو مدينتك، بل كن منتسبًا إلى الوطن الكبير." (أبو الفضل الوليد، **كتاب الشعب**، لا دار نشر (بيروت: مطبعة الوفاء)، ط١، ١٩١٨، ص ٨٩

يقُلْ غير قولي فهو عالم خادع، أو جاهل مخدوع."[١] ومن لا يشعر بالعصبيّة العربيّة من السوريّين، برأي الوليد، مخطئ، يلهج بالتربية التي فطروه عليها، ويتكلّم بلسان معلميه الذي وضعوه في فمه.[٢] فالوطنيّة عنده هي بالانتساب إلى الوطن الأكبر، لا إلى الوطن الصغير الذي هو جزء منه. وبالنسبة إليه كلّ لبناني طلب الانفصال عن سورية يجهل تاريخ لبنان وطبيعته، ولا يجوز أن يطالب بالانفصال وبأقسام من سورية. يقول: "لم يكتفِ بعض اللبنانيّين بطلب الانفصال، بل طلبوا ضمّ قسم من سورية إلى لبنان. وحدود لبنان الطبيعيّة حيث تنتهي منحدراته، لأنّه جبل. ولم يكن له حدود ملكيّة ثابتة، فكان ينبسط وينكمش مع الأحكام، فهو جزء من سورية."[٣]

يرتكز هذا الموقف على خلفيّة قوميّة شاعت في العالم في أواخر القرن التاسع عشر،[٤] وقويت في العالم العربيّ مع بداية القرن العشرين، وكان من روادها نجيب العازوري (توفي عام ١٩١٦) الذي تشابه مواقفه مواقف أبي الفضل الوليد، ومواقف ساطع الحصري (١٨٧٩ – ١٩٦٨)، وزكي

---

[١] – المصدر الأول نفسه، ص ١٩٠. ويقول في مكان آخر: "الله وضع لبنان في سورية وسيظل موضعه فيها إلى الأبد." (المصدر نفسه، ص ١٩٣)

[٢] – يقول: "بين السوريّين من لا يشعرون بالعصبيّة والوطنيّة... وكلّ فريق منهم شبّ على حبّ الدولة التي دان بدينها أو تعلّم لسانها. فتراه متشبّهًا بمعلّميه يتخلّق بأخلاقهم ويتزيّا بأزيائهم." (أبو الفضل الوليد، **كتاب القضيتين**، لا دار نشر (بيروت: مطبعة الوفاء)، ط٢، ١٩٣٤، ص ١٨٣

[٣] – المصدر نفسه، ص ١٥٥

[٤] – ظهرت، مثلًا، القوميّة الجرمانيّة بألمانيّا، والقوميّة الطورانيّة بتركيا...

الأرسوزي (١٩٠٠ – ١٩٦٨)، وبطرس البستاني (١٨١٩ – ١٨٨٣)، وسواهم. على أنّ أبا الفضل توسّع في كلامه على هذه النزعة في نثره، وخصّص لها غير كتاب، وتميّز في كتاباته هذه عن سواه من الموارنة المستعربيّن.

ويحاول أبو الفضل، في بعض كتاباته، أن يحدّد العربيّ بشكل سؤال وجواب، يقول: "من هو العربيّ؟ – هو المتحدّر من السلالة العربيّة والمولود في أرض عربيّة. – ما هي الأرض العربيّة؟ – هي كلّ أرض أهلها عرب مستعربون. – ماذا تدعو هذه الأرض؟ – أدعوها وطني لأنّني مولود فيها ولأنّها ملك أجدادي وآبائي."[١] فالانتماء الذي يتكلّم عليها هذا الأديب بسيط جدًّا، كما نرى، إنّه انتماء إلى "أرض عربيّة"، وتحدّر من سلالة عربيّة. بمعنى آخر، إنّه يأخذ في الاعتبار هنا العرق والجغرافيا. ويمكن أن نضيف إليه، بالعودة إلى كتابات أخرى لهذا الأديب، اللغةَ، فهو يعتبر العربيّة فاقت اللغات الأخرى الأجنبيّة بحروفها وبمفرداتها وتراكيبها؛ وذلك أنّ الحروف العربيّة شديدة الاختزال، وفيها من جمال الشكل ما يميّزها، فلها "أشكال تمثّل الهيئات كأنّها حروف كاهنيّة. وهي حروف المصريّين الأقدمين المعروفة بالهيروغليف، فالشعراء شبّهوا القدّ بالألف، والثغر بالسين، والعين بالعين، والميم بالفم..."[٢] ولنا عودة إلى هذا الموضوع بعد قليل. ولعلّ الأبيات التي

---

[١] – أبو الفضل الوليد، **كتاب الشعب**، ص ٧٤

[٢] – أبو الفضل الوليد، **المآلك**، لا دار نشر (بيروت: مطبعة الوفاء)، ط١، ١٩٣٢، ص ٣

أَثبتها في مستهلّ "كتاب الشعب" خير دليل على عناصر القوميّة العربيّة التي يريدها هذا الأديب:

إلى كلِّ شعبٍ فيهِ عرقٌ منَ العرَبِ كَتَبْتُ وذاكَ الشَعْبُ أَحْسَبُهُ شَعْبي
تَفَرَّقَتِ الأَقْوامُ والأَصْلُ واحِدٌ مُحِبًّا لجَمْعِ الشَمْلِ يَجْمَعُهُمْ قلبي
فأَعْظِمْ وأَكْرِمْ باتّحاد ونِسْبةٍ إلى دَولةٍ تمتدُّ في الشرْقِ الغَرْبِ
وَما هِيَ إلّا أمّة عربيّةٌ دَمًا ولِسانًا لَيس تُفْضَلُ بالتُرْبِ
نَعَمْ مَوطِني لُبنانُ لكِنَّ مولِدي بهِ عربيّ كالوَلِيّ منَ السُحْبِ.[١]

فالأبيات تتكلّم على نسَب وعِرق (بيت ١)، وعلى أصل واحد وأرومة متّصلة بينهم (بيت ٢)، ودولة تمتدّ من الشرق إلى الغرب (من الخليج إلى المحيط) (بيت ٣)، وعلى اللسان العربيّ لكلّ من فيه دم يعربيّ (بيت ٤)، وعلى انتساب الوطن الصغير إلى الوطن الكبير (بيت ٥).

وعروبة السوريّين "بالأدب والتربية" وإن لم يكن كلّ السوريّين عربًا، أو من أبوين اثنين عربيّين، ما يعني أنّ التعرّب يمكن أن يصيّر الإنسان الذي يختار الوطن العربيّ مثل العرب الآخرين، وخصوصًا إذا حفظ اللغة.[٢] وهو يرى أنّ "قرابة الروح" العربيّة أقوى من النسب نفسه، والعربيّ يفهم العربيّ

---

١ – أبو الفضل الوليد، **كتاب الشعب**، ص ١

٢ – يقول: "أيّها السوريّون أنتم أبناء العرب وإخوان العرب. وإن لم تكونوا كلّكم عربًا بالنسَب فكلّكم عرب بالتربية والأدب، وقرابة الروح أبقى من قرابة الدم. فاحفظوا لغتكم تحفظوا وطنيّتكم وجنسيّتكم." (المصدر نفسه، ص ٢٤) ويقول: "نريد أن نكون في المشرق والمغرب أمّة ودولة عربًا مشتركين." (أبو الفضل الوليد، **كتاب القضيتين**، ص ١٢٩ – ١٣٠)

أينما كان ويأنس به،[١] لأنّ العرب أمّة واحدة؛ و"كل ما هو عربيّ كريم وعظيم،"[٢] لأنّ الروح العربيّة كذلك.

وهكذا، فإنّ كلّ الناطقين بالعربيّة، في آسيا وأفريقيا، عرب بالضرورة، ويجب أن تضمّهم راية واحدة وأمّة واحدة.[٣] وموقف الوليد هنا ينزع عمّا جاء من كلام قبله صفتين اثنتين للعروبة: الجغرافيا، والعرق. فهو هنا لا يشترط أن يكون الناس من عرق واحد، ولا من أرض واحدة، بل إنّ العربيّة تجمعهم في هذا الوطن الواسع المديد من الشرق إلى الغرب. لكنّ هذا الموقف سيتغيّر فيما بعد، ليتشابه مع مواقف دعاة القوميّات عمومًا.

والاتّحاد العربيّ، ضروريّ، بنظر الوليد، لأنّ العرب مهدّدون باستمرار، يهدّدهم الأجانب من كلّ جانب، ولا خلاص لهم إلّا بالاعتماد على أنفسهم.[٤]

ب – موقف الوليد من اللغة العربيّة: تمثّل اللغة العربيّة، كما رأينا قبل قليل، ركنًا أساسًا للقوميّة، بنظر الوليد. وهذه مسألة نجدها عند كلّ الداعين

---

[١] – المصدر الأوّل نفسه، ص ٣٧ – ٣٨. وقال أيضًا: "عظيم أن يتآلف العرب ويتناصروا لعزّ الدولة العربية ومجدها... إنّ العرب أمّة واحدة، والعربيّ يأنس العربيّ أينما كان. لقد حان أن يتعاونوا ليؤلّفوا أمّة كبيرة ودولة خطيرة." (أبو الفضل الوليد، **أحاديث المجد والوجد**، ص ٢٤٢)

[٢] – أبو الفضل الوليد، **كتاب الشعب**، ص ١٤٣

[٣] – يقول: "فجميع الناطقين بلسان يعرب في آسية وأفريقية أبناء أمّة واحدة. وخير ما يسعون إليه انضمامهم تحت أعلام عربيّة مظفّرة." (أبو الفضل الوليد، **كتاب القضيتين**، ص ١٢٩)

[٤] – المصدر نفسه، ص ٢٠٨

إلى القوميّة، لأنّ القوميّات، عمومًا، كما طُرِحت، تقوم على ثلاثة أشياء: الجغرافيا، والعرق، واللغة.

ويربط أبو الفضل الوليد العربيّة بالإسلام، فهو الذي علّى شأنها، كما نفهم من كلامه. يقول: "فالقرآنُ العربيّةُ، والعربيّةُ القرآن، وبه تغلّبت على الزمن، فقد كان، ولا يزال، دونها حصنًا، وهو ينبوعها ومنه مخرجها... بالقرآن فجّر الرسول العربيّ الروح العربيّة."[١] فالوليد يرى أنّ العربيّة قويت على الزمن، بخلاف أخواتها من اللغات السامية، لأنّ القرآن الكريم حفظها وصانها، وبالحفاظ عليها استمرّت الروح العربيّة في الحياة. وهذا الموقف نستشفّ منه ربطًا بين العروبة والإسلام، وبين اللغة العربيّة والإسلام، وهو موقف ركّز عليه ساطع الحصريّ في دعوته إلى القوميّة العربيّة.

ويدعو أبو الفضل كلّ عربيّ ومستعرب أن يردّد ما نقله عن الرسول العربيّ في مسألة اللغة وارتباطها بالدين. يقول: "قال الرسول العربيّ: أُحِبّ العربَ لثلاثٍ: لأنّني عربيّ، ولأنّ القرآن عربيّ، ولأنّ لسان أهل الجنّة في الجنّة عربيّ. فقد دعا إلى العصبيّة وجعلها في المحلّ الأول. وفي قوله الشريف هدًى للضّالّين وتحبيب للعربيّة وتعظيم لشأنها. لقد أحبّها وأفرط في حبّها فجعلها لغة السماء. فلأجلها نحبّه ونحبّها لأجله لأنّه ظهر بها وبه استُظهِرَت. فعلى العربيّ والمستعرب اللغةِ والدين أن يردّد هذا القول في المشرق والمغرب."[٢]

---

[١] – أبو الفضل الوليد، **أحاديث المجد والوجد**، ص ٢٤٧

[٢] – أبو الفضل الوليد، **كتاب الشعب**، ص ١٥٧ – ١٥٨

إنّ ارتباط اللغة بالدين هنا يعني أنّ العروبة مرتبطة بالدين أيضًا، وإن لم يصرّح الوليد بهذا، بل دعا إلى نبذ التعصّب وقبول الآخر. لكنّ مسألة العربيّة وارتباطها بالإسلام لا تنفكّ محورًا أساسيًّا في فكره، حتّى إنّ مصطفى جحا يرى أنّ الوليد صار كَلِفًا باللغة حتّى الهيام، ثمّ "وكيلًا على كنوزها، وحارسًا حافظًا لمحاسنها وامتيازاتها."[١]

وبالعودة إلى ما قال الوليد في اللغة العربيّة، وما أظهره من موقف، نقول إنّه تمسّك بها، مؤمنًا بأنّها لا مثيل لها بين اللغات في تركيبها واختصارها. لذلك على العربيّ التمسُّك بها وتنقيتها تمامًا من الشوائب: "من اللازب اللازم تنقية المَكْلَم من المترادفات، والمبدَلات، والمقلوبات، والحوشيّات، والعجميّات، وكلّ مستغنًى عنه ومستَهجَن، فلا يبقى في المكلَم الجديد إلّا الأفصح لهجة، والأبلغ بيانًا، فيخلو من الشوائب، ويشبه جنّة حُفظَت أغراسها وقُلِعَت أشواكها. إنّ في ذلك السهولةَ، والصراحة، وسلأمّة الذوق، ولطافة الكلام."[٢] وللعربيّة غنًى لا تستطيع اللغات الأخرى أن تشاركها به، بنظر الوليد، فهي "أقوى اللغات كلامًا"،[٣] ولحروفها اختصار لا مثيل لها،[٤]

---

١ – مصطفى جحا، **في سبيل الشعر**، ص ٤١٩

٢ – أبو الفضل الوليد، **التسريح والتصريح**، لا دار نشر (بيروت: مطبعة الوفاء)، ط١، ١٩٣٤، ٢٧

٣ – المصدر نفسه، ص ٢٣

٤ – الموضع نفسه.

وحروف مزيدة تغيّر معاني أفعالها، وهو قوّة تميّزها عن سواها، وتدلّ على الاختراع وقوّة العقل.[١]

ولمّا كانت العربيّة عنصرًا من عناصر القوميّة، فعلى المتكلّمين بها المحافظة على نقائها، و"نبْذ الكلام الأعجميّ حين وجود ما يقابله بالعربيّة"،[٢] وذلك حفاظًا على العصبيّة التي تشدّ العربيّ إلى العربيّ، تمامًا كما فعل الترك حين حاولوا، تمتينًا لعصبيتهم، أن ينبذوا من لغتهم، خصوصًا مع التتريك، طرح الكلام العربيّ. ويمثّل الوليد على مسألة تنقية العربيّة من الأجنبيّة بكلمة "موسيقى". فهي لفظة يونانيّة دخلت العربيّة، وكان من الممكن استعمال لفظة عربيّة مكانها. يقول: "أَعجبُ لأخذ العرب كلمة موسيقى اليونانيّة. وفي لغتهم كلمات كثيرة تجيء بمعناها وتُغنيهم عنها... وأوفَقها "التلحينُ"، فينبغي أن نعتاضه عن الموسيقى، فتكون النسبة إليه تلحينيّ واسم الفاعل مُلحن."[٣]

وهو يرى أنّ الحكمة العربيّة نفسها تأتي بإيجاز لا مثيل له، واللغة هي التي تستوعب هذا الإيجاز، ولا يمكن للغة أخرى أن تحمل مثله.[٤]

ويذهب هذا الأديب إلى أبعد من هذا، إمعانًا في قوميّته، ويرى ضرورة هجر الأسماء العربيّة التي اعتاد المسيحيّون أن يَتَسَمَّوا بها، فيقول: "فشت

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٤٢

[٢] – المصدر نفسه، ص ٣١

[٣] – المصدر نفسه، ص ١٠٣

[٤] – المصدر نفسه، ص ١٢٥

بين نصارى العرب الأسماء الأعجميّة، لا سيّما في هذا العصر، فأكثرهم يتهافتون على الأسماء الإفرنسيّة لغلبة التفرنس في سورية، وإنْ هذا إلّا من ضعف العصبيّة، وسوء التشبّه، وفساد الأذواق، ففيه ما يدعو إلى الازدراء والسخرية والاستنكار... ويحوّلون لفظ الأسماء المشتركة، وهي أسماء الأنبياء والقدّيسين... ويصغّرونها على الطريقة الإفرنجيّة، لتصير الغباوةُ بلاهة."[١] ولعلّه في هذا الموقف يشبه موقف أمين الريحاني في مقالته "تكلّموا بالعربيّ" التي يقول فيها: "...جعلتُ من مبدإي، إذا كلّمني رجل من أبناء البلاد أو امرأة، أو دَعْشُوقَة عصريّة "تاباريسية"[٢] باللغة الإفرنسيّة أو الإنكليزيّة، أن أجاوبه باللغة العربيّة، أو أنبّه محدّثي أو محدّثتي إلى تحذلقه أو تحذلقها – على لغة القوانين – وأن "أُبَشِّم" التنبيه، إذا اقتضى الأمر بدون حياء: تكلّم بالعربيّ. تكلّمي بالعربيّ. تكلّموا بالعربيّ..."[٣] وإن كان الريحاني هنا ينطلق من موقف مختلف عن موقف الوليد.

لكنّ اللافت في كلام الوليد هنا هو أنّه ينسب هذا التفرنج إلى المسيحيّين، ومردّ هذا إلى كون الموارنة من المسيحيّين خصوصًا هم الذين حملوا حملة "لبنان الكبير" المنسلخ عن سورية، وهم الذين وطّدوا علاقاتهم

---

[١] – المصدر نفسه، ص ١٤٧

[٢] – التاباريسيّة نسبة إلى مقهى متفرنج كان في بيروت.

[٣] – أمين الريحاني، **القوميات**، بيروت: دار الجيل، ط٧، ١٩٨٧، ١/ ١٧٤

بفرنسة في خلال الانتداب، لخوفهم من أن تكون العروبة تحمل لهم الفناء والانصهار في الإسلام.

وإمعانًا في العروبة، يدعو الوليد إلى الكلام بالفصحى، لأنّ هذه الفصحى هي اللغة التي تميّز العرب عن سواهم، وهي التي تحتفظ بنقاء الهويّة؛ وما صونها من الزلل وإبعادها عن شوائب العامّيّة التي تتناقلها ألسنة العامّة إلّا صونًا للهوية القومّية، برأيه، من الاندثار والضعف. وهو يرى أنّ الحديث بالفصحى يمكن أن يسهُل مع الوقت، متى راج على ألسنة الناس، فمشكلة العربيّة اليوم هي في كون الناس يكتبونها ولا يتكلّمونها، وعليهم أن يعودوا إليها. يقول: "لئن صعب الحديث الفصيح في بادئ الأمر، يسهل تدريجيًّا بالمداومة والمراس، حتّى يصبح مَلَكَة. وعندما يعمّ العلم، ويخاطب الوالِدون أولادهم باللغة الفصحى، يتلقّونها منهم، وينشأون على تكلّمها كما تلقّنها العرب من قبل... جميع اللغات يتكلّمها أصحابها ويكتبونها على حدّ سِوى، فيسهل الإنشاء عليهم. فلْنتحادثْ ولنتخاطبْ باللغة العالية لنقضي على هذه اللغة السافلة التي تثبت سقوطَنا."[١] فالعامّيّة عنده صورة لسقوط العرب، ولتضعضع العالم العربيّ، في حين أنّ الفصحى هي صورة اجتماع شمله، وقوّة عصبيّته التي تصون الهويّة.

ج – موقف أبي الفضل الوليد من الدين/ القوميّة والدين: كان أبو الفضل ينبذ التعصّب الدينيّ، وذلك تماشيًا مع قوميته التي تربط الإنسان

[١] – أبو الفضل الوليد، **التسريح والتصريح**، ص ٦٩

بالوطن العربيّ، بغضّ النظر عن معتقده الدينيّ. يقول: "فَلنَطْلُبَنَّ الحقيقة ولنَطلُبَنَّ القوّة وَلْنتحدَّثَنَّ بالوطن لا بالدين، لأنّنا أبناء أديان كثيرة وموطن واحد."[١] فالعرب، عنده، "إخوة بالدم واللسان والوطن، إن لم يكونوا جميعهم إخوة بالدين."[٢] وهو يعتبر العرب بريئين من التعصّب.[٣] لكنّ كلامه هنا ليس دقيقًا، ففي التاريخ العربيّ مظاهر مشينة أحيانًا للتعصب الدينيّ، في الشرق العربيّ والأندلس أيضًا.

لقد كان أبو الفضل يدعو دائمًا إلى نبذ الخلافات الدينيّة، وترك التعصّب من أجل التحام العرب، والتمامهم على قوميّتهم، وهو لم يفرّق بالتالي بين مسيحيّ ومسلم، ورأى أنّهم سواسية في القوميّة، واعتبر أنّ التناحر الدينيّ عار على الناس، لأنّهم إخوة في القوميّة: "لأجل محمد وعيسى تقاتل الإخوان، وتفانوا وما كان عيسى ومحمد راضيين عما يفعلون."[٤] فليصلّوا كما شاءوا، ولكنّ عليهم أن يتصافحوا ويتلاقوا في وطنهم الكبير.[٥] إنّ

---

١ – أبو الفضل الوليد، **كتاب الشعب**، ص ٥٦

٢ – المصدر نفسه، ص ١٠٤

٣ – يقول: "برئ العرب من التعصّب إلّا ما اقتضاه الحفاظ على دينهم ودولتهم، وما أجبروا أحدًا على اعتناق الإسلام، بل ضربوا الجزية على غير المسلمين." (أبو الفضل الوليد، **كتاب القضيتين**، ص ١٧٥)

٤ – أبو الفضل الوليد، **كتاب الشعب**، ص ١٢

٥ – يقول: "يا أبناء محمد وعيسى أيّها الذين يعيشون تحت سماء واحدة، وفوق أرض واحدة، لماذا لا تعيشون متآخين متعاونين؟ خُلقتم لتحيوا بالعواطف، لا لتموتوا بالمذاهب. صلّوا كيف شئتم، وتصافحوا صادقين." (الموضع نفسه) ويقول في موضع آخر: "يا أيّها المسلمون والنصارى، ليحترمْ كلّ منكم عقيدة أخيه." (المصدر نفسه، ص ١٠٦)

اللغة والجوار هما الرابط بين الناس في الوطن الكبير، لا الدين،[١] فالعرب في أصلهم كبار بالأخلاق، ثمّ جاء الدين، فأزال خشونة الأخلاق القديمة.[٢]

لكنّ هذه المواقف التي أطلقها الوليد في "كتاب الشعب" كانت قبل إسلامه، ولم تتغيّر، بيد أنّ موقفه من رجال الدين قد ظهر فيما بعد واضحًا وشديد الحِدّة، وكان سلبيًّا جدًّا، فقد ربط الكهنة المسيحيّين بالغرب، وعدّهم مُفسدين للدين، ومضلّلين ومشعوذين. فطاعتهم المفروضة عليهم قتلت فيهم المحبّة، وأورثتهم الخشونة في الطبع، وشبعهم أنتج البطر فيهم، فإذا بحقدهم شديد، ومثله بطشهم وانتقامهم.[٣] ولعلّ هذا الموقف المتطرّف من الكهنة كان بسبب كرهه الغربَ الأوروبيّ المستعمر، ولا سيّما فرنسا وإنكلترا، فالكنيسة الغربيّة خصوصًا صارت، بالنسبة إليه، امتدادًا للاستعمار. يقول: "أولئك هنّ الأمم النصّرانيّات اللواتي يدّعين الرفق والرحمة والشفقة، وأقسى من يكون منهنّ البابوات والأساقفة والقسّيسون والرهبان، لم ينهجن نهج المسيح، بل تبعنه على غير هدًى... حاشا لله أن يكون الإفرنج من عباده وقد اجترأوا عليه ملحدين، واعتدوا على عباده الآمنين. فأيّة أرض داسوها

---

١ – المصدر نفسه، ص ١٣

٢ – المصدر نفسه، ص ١٠٥

٣ – يقول: "الكهّان أصلب المسودّين قلوبًا، وأكثرهم فتنة، وأقلّهم رحمة، وذلك لأنّ الطاعة تورث القساوة، والشبع يُنتج البطر، والوحدة تقتل المحبّة، فلا أشدّ من بغضهم وحقدهم وانتقامهم وبطشهم." (أبو الفضل الوليد، **المآلك**، ص ١٠٩)

دنّسوها... إنّ دأبهم إفساد الشعوب."[١] فمسيحيّتهم التي يبشّرون بها لا لزوم لها، ولا يجوز أن يعبد الناس صلبانًا وصورًا.[٢] وهو يعتبر الرهبان جواسيس للإفرنج.[٣] إنّهم "بلية الشرق"، لا يُنذرون إلّا بالشرّ.[٤]

لكنّ أبا الفضل كان يميّز دائمًا بين رجال الدين الذين يهاجمهم والدين نفسه، فالمسيحيّة ليست هؤلاء المتسلّطين.[٥] وهو في موقفه هذا شبيه بجبران الذي رأى إلى كنيسة وبيعة من غير رجال دين، وإن كان كلّ من الكاتبين يصدر عن موقف مختلف.[٦]

ولكنّ هذا الموقف ينسحب على رجال الدين المسلمين أيضًا، لأنّه تحوّل "كهانة"، ففسد بدوره، كما فسدت النصّرانيّة: "جمع الإسلام العرب فألّف أمّة قويّة بخلقها وإيمانها... وجد ذلك الدين للعبادة والسياسة، فوصل الدنيا بالآخرة وصلًا جميلًا... كان الإسلام ديانة، ثمّ تحوّل كهانة، كما

---

[١] – أبو الفضل الوليد، **كتاب القضيتين**، ص ٣٠

[٢] – المصدر نفسه، ص ٣٢

[٣] – يقول: "الإفرنج يُخرجون الرهبان من ديارهم، ويرسلونهم إلى الشرق جواسيس ورواداً."(المصدر نفسه، ص ٣٣ – ٣٤)

[٤] – المصدر نفسه، ص ٨٤.

[٥] – يقول: "بلاء النصارى من كهّان يتاجرون بأرواحهم وأملاكهم، ويتركون الصَلاة لنيل الصِلات، ويتسلّطون باسم المسيح، وقد جعلوا دينه وسيلة الدنيا وكان زاهدًا فقيرًا." (المصدر نفسه، ص ١٤٥)

[٦] – راجع مواقفه، مثلًا، في: الأرواح المتمرّدة (خليل الكافر)، والعواصف (الشيطان)، والأجنحة المتكسرة، وعرائس المروج (يوحنا المجنون).

تحوّلت قبله النصّرانيّة... فكان فساد الدنيا من فساد الدين."[١] لذلك يستوي عنده رجال دين الدينَيْن في الفساد، إلّا أنّ نقمته أقوى على رجال الدين المسيحيّين لأنّهم مرتبطون بالغرب المستعمر.

ويبدو أنّ موقفه القوميّ الذي يحارب المحتلّ الأوروبيّ هو الذي أوصله إلى هذا الموقف الدينيّ، ولهذا السبب أولًا، على ما يبدو، شهر الياس طعمه إسلامه، وانتبذ المسيحيّة، بالإضافة إلى كونه يرى، كما يمكن أن نستنتج من مواقفه، أنّ استكمال عروبته يكون بإسلامه – والإسلام، عنده، هو الإسلام السنيّ، لا الشيعيّ، لأنّ الشيعة هي "بنت الغلوّ"، كما يقول.[٢] وينقل مصطفى جحا عن الوليد كلامًا يدعم ما ذهبنا إليه من أنّ إسلامه كان استكمالًا لعروبته، يقول: "وإذا لم تكن عروبة إلّا بالإسلام فإنّني عربيّ مسلم مؤمن، أشهد إلّا إله إلّا الله وأنّ محمدًا رسول الله."[٣]

وقد كان لأبي الفضل الوليد موقف لافت من اليهود، إذ أعلن عن كرهه الشديد لهم، قائلًا: "إنّهم أكره الخلق إلى جميع الأمم... وكفى باسمهم دليلًا على على الخساسة؛ وهم تجّار أَرْخَصوا الشرف، وصرفوا قواهم إلى الكسب الحرام، فالآداب والعلوم كاسدة عندهم، وأعقم اللغات لغتهم المكفّنة بالتلمود، وتوراتهم، ما خلا أسفارًا منها، أباطيل وأكاذيب تقارن القسوة فيها

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٢١٤

[٢] – الموضع نفسه.

[٣] – مصطفى جحا، **في سبيل الشعر**، ص ٤٠٢

الفحشاء، فمن يطالعها يشمئزّ ويمتعض، وهي مفسدة للعقل والضمير... هم قوم لا أخلاق لهم، يعيشون طفيليّين بين الشعوب، ويظلّون غرباء في كلّ معشر وموطن... وما كانت الشعوب التي خالطوها لتألفهم ويألفوها لشدة تعصّبهم واحتقارهم... إنّهم بحسب كتابهم ويقينهم أعداء البشر أجميعن، فليس بمأمون لهم لما اعتادوه من الغدر، وقد كانت خطّتهم إفناء ما عند غيرهم لإبقاء ما عندهم."[١] وليس هذا الموقف خاصًّا بالوليد، بل هو مأخوذ، برأيي، من هتلر، لأنّه كان معجبًا به[٢] وبالألمان عمومًا، وخصوصًا أنّهم، في أيامه، من دعاة القوميّة (القوميّة الجرمانيّة التي دعا إليها هتلر)، لذلك فقد التقى معه بآرائه، بل اعتنق بعضها. ويمكن لمقارنة سريعة بين ما جاء في كتاب "كفاحي" Mein Kampf، وبين ما ذكرنا قبل قليل من موقف الوليد من الألمان، أن تظهر لنا هذا التأثر. يقول هتلر في اليهود: "ولكنّ قذارتهم المادّيّة ليست شيئًا مذكورًا أمام قذارة نفوسهم، فقد اكتشفت مع الأيام أنْ ما من فعل مغاير للأخلاق وما من جريمة بحقّ المجتمع إلّا ولليهود فيها يد."[٣] وهذا مماثل لما ذكر الوليد من أنّهم أكره الخلق إلى الأمم. ومثله قول هتلر في إفسادهم الشعوب: "تسعة أعشار المؤلّفات والنشرات

---

١ – أبو الفضل الوليد، **كتاب القضيتين**، ص ١٦٤ – ١٦٥

٢ – وقد نظم له قصيدة عنوانها "أنت المقيل المرتجى يا هتلر."

٣ – أدولف هتلر، **كفاحي**، تعريب: لويس الحاج، بيروت: بيسان، ط٢، ١٩٩٥، ص ١٩

والمسرحيّات واللوحات الفنّيّة التي تروّج للإباحيّة المطلقة والماركسّية هي من صنع اليهود."[١]

ونجد، من هذا القبيل، رأي الوليد عن تجارة اليهود التي لا تعبأ بالشرف والأخلاق، وعن أخلاقهم أنّها غائبة مشابهًا أيضًا لما قال هتلر: "وعجّل في بلورة موقفي من اليهود تكالبهم على جمع المال وسلوك معظم السبل الملتوية لبلوغ هذه الغاية."[٢] فهم بالتالي أكذب الناس.[٣] والعقيدة اليهوديّة، بالنسبة إلى هتلر، لا تقيم وزنًا لقيمة الإنسان الفرديّة، و"تُنكر أهمّيّة الكيان القوميّ والعنصريّ، مجرّدةً البشريّة بذلك من العناصر التي لا بدّ منها لاستمرارها ولبقاء حضارتها."[٤] ومن المؤكّد أنّ هذا الموقف المذكور المعادي للقوميّة قد ترك أيضًا أثرًا سلبيًّا في نفوس العرب، كما في نفس أبي الفضل الوليد، ولا ننسى ميله إلى الألمان والنازيّة نفسها، لأنّه كان يمقت الحلفاء، وخصوصًا الإنكليز، وذلك لاحتلالهم البلدان العربيّة، بعد أن جلا العثمانيّون عنها.

---

١ – المرجع نفسه، ص ٢٠

٢ – الموضع نفسه.

٣ – يقول هتلر: "حقًّا إنّ اليهود هم أسياد الكلام وأسياد الكذب." (المرجع نفسه، ص ٢٢)

٤ – المرجع نفسه، ص ٢٣

بالإضافة إلى هذا، فإنّ كلًّا من الرجلين يرى اليهود طفيليّين،[١] يعيشون على حضارات سواهم،[٢] فلا قدرة لهم على الإبداع، لأنّ عقله يميل إلى الخراب.[٣]

لكلّ هذه الأسباب، يقول هتلر، لا يمكن لليهود أن يكونوا ألمانًا،[٤] فلا حضارة له، ولا مثاليّة.[٥]

واللافت في هذا الموقف أنّه يتعارض تمامًا مع نبذ التعصب الدينيّ الذي سبق للوليد أن دعا إليه، لأنّ من العرب يهودًا، والتهوّد دين من بين الأديان التي يعرفها العرب. لذلك نرى أنّ الوليد، في موقفه من الدين، اعتبر الإسلام هو الدين الشرقيّ العربيّ الأصحّ، والأكثر تماشيًا مع القوميّة، وهذا سبب إسلامه؛ في حين أنّ موقفه من المسيحيّة والرهبان جاء متأثّرًا بموقفه

---

[١] – يقول هتلر: "إنّ اليهوديّ لا يفكّر مطلقًا في براح مكان هو فيه، وإذا اضطر للانتقال إلى مكان جديد، فإنّه يختار مكانًا يؤمّن له أسباب البقاء، دون أن يتخلّى عن طابعه الخاصّ. فهو طفيليّ هنا كما كان طفيليًّا هناك... وهكذا عاش اليهوديّ في كلّ عصر ومصر... عالةً على الشعوب الأخرى، وكان يؤسّس دولته الخاصّة ويخفيها تحت قناع من "الجماعة الدينيّة"." (المرجع نفسه، ص ١٧٣ – ١٧٤)

[٢] – يقول هتلر: "فالحضارة اليهوديّة... هي ملك شعوب أخرى، تلقّفها "الشعب المختار" وشوّه أكثر معالمها." (المرجع نفسه، ص ١٧٢)

[٣] – يقول هتلر: "ليست لليهوديّ القدرة على الخلق والإبداع... أمّا ذكاؤه فإنّه ينزع دائمًا إلى الهدم والتخريب." (المرجع نفسه، ص ١٧٢ – ١٧٣)

[٤] – المرجع نفسه، ص ٢١

[٥] – المرجع نفسه، ص ١٧١

من الاستعمار، لهذا نجده يهاجمهم بعنف. أمّا موقفه من اليهود فقد كان متأثّرًا بأفكاره التي تبنّاها عن هتلر، لأنّها تبدو متماثلة.

د – موقف الوليد السياسيّ من الأتراك والغرب والتحالفات:

د – ١ – موقفه من الأتراك: جاء موقف الوليد من الأتراك متغيّرًا. فقد كان في المرحلة الأولى، أي حتّى عام ١٩١٣، أو ١٩١٤، كارهًا لهم، لأنّهم يفتّتون الوحدة العربيّة، ويضربون العروبة، ولا سيّما مع قيام حركة التتريك. فموقفه الأوّل كان نافرًا منهم، لأنّه يعتبرهم مخرّبين، متسلّطين، يخرّبون الأرض التي يحلّون فيها: "يا نازلين على ضفاف البسفور، لم يحفظ التاريخ لكم حسنة بين السيئات... كانت الأرض قبلكم عامرة، فصارت غامرة، فلا سلام عليكم يُلقى، ولا رحمة لكم تُرجى."[١] وهو لا يعدّهم مسلمين حقيقيّين، بل يتظاهرون بالتديّن، والدين منهم براء. وأخلاقهم تنمّ عن البخل والرياء: "أيها العرب، التركيّ يدعوكم باسم الدين، ويتظاهر بالتدين ليظلّ متسلّطًا عليكم... وبراء منه الرسول العربيّ الشريف والدين الإسلاميّ الحنيف. وقد يُظهر كرمًا ولينًا عن تكلّف، لا عن كلَف، لأنّه ليس مفطورًا عليهما. وإذا أعطى قليلًا أخذ كثيرًا، وعن رياء يُعطي لا عن سخاء."[٢] لهذا السبب يعدّ الأتراك والأوروبيّين سواسية في الظلم، ولا يجوز

[١] – أبو الفضل الوليد، **كتاب الشعب**، ص ٢١

[٢] – المصدر نفسه، ص ٣٨

للسوريّ أن يأمنهم، فكلاهما همّه أن يبقى سيّدًا على الأرض والشعب.[١] ولا يكتفي الوليد بهذا، بل يدعو إلى التخلّص من الألقاب التركيّة والأعجميّة (وهو هنا يريد خصوصًا الألقاب التركيّة التي كان الناس يشترونها، أو يطمحون إلى الحصول عليها)، لكي يتخلّص العربيّ من سلطة الغالب: "أجل سنحافظ على أقدس الذخائر وأنفس الودائع، ولأجل حفاظنا وغيرتنا عليها يجب أن نطهّرها من الألفاظ والألقاب الأجنبيّة لتظلّ بكرًا عروبًا. أبى العربيّ الصميم أن يحمل لقبًا تركيًّا أو أعجميًّا فيه وصمة عار وعلامة صغار. بذلك تظهر سلطة الغالب على المغلوب."[٢] لهذا السبب يرى أنّ السوريّ يجب أن يُنسَب إلى سورية لأنّها الأرض التي ولد فيها، ولا يجوز أن ينتسب إلى عثمان، فيقال إنّه عثمانيّ، لأنّ الترك ليسوا من قوميّتهم، ولا هم يتكلّمون لغتهم.[٣]

هذا كان موقف الوليد من الأتراك في مستهلّ الأمر، قبل نشوب الحرب العالميّة الأولى، لأنّهم كانوا متّفقين مع الدول العظمى الأوروبيّة، فشَمَلَهم بكرهه للاستعمار. واللافت أنّ الوليد كان، حتّى تلك المرحلة، مسيحيًّا، لم يعتنق الإسلام بعد. لكنّ موقفه هذا تغيّر مع اندلاع الحرب

---

١ – المصدر نفسه، ص ٤٦

٢ – المصدر نفسه، ص ٦٧ – ٦٨

٣ – يقول: "يجب أن يُدعى السوريّ سوريًّا لأنه من سورية. أمّا عثمان فلا يصح الانتساب إليه من باب، فالعرب لا يعرفون عثمانَ الأتراكِ وأرضَه وأمّتَه، ولا يفهمون لغة عثمان، فكيف يكونون عثمانيّين؟ وبماذا يقتنعون؟ أيّها الشعب، أنت ،عربيّ لا عثمانيّ." (المصدر نفسه، ص ٨٤)

العالمية الأولى، لسببين: الأوّل هو أنّ الأتراك تحالفوا مع دول المحور، وحاربوا الأوروبيّين، والثاني أنّ الوليد شهر إسلامه، وكان الأتراك من المسلمين الذين يواجهون الأوروبيّين المستعمرين (الذين كانوا دولًا عظمى لها امتيازات في الأمبراطوريّة العثمانيّة).

هكذا نجد موقف الوليد يتغيّر تمامًا من العثمانيّين، فيقول فيهم: "إنّهم قوم بُسُل، يولدون جندًا، وينشأون جندًا، ويموتون جندًا. لهم شَهد الجميع بالثبات والإقدام، وكلّ منهم حاق الرجل وحاق الشجاع. فهم مرادي الخصوم والحروب وأصحاب الخيل المداعيق... مروءة الترك مروءة شرقيّة، وعزّتهم عزّة إسلاميّة."[١] وهذا الكلام مستغرب جدًّا، لأنه يناقض موقفه السابق! فقد نعتهم بعكس هذا قبل الحرب، وقال إنّ إسلامهم كاذب، والإسلام منهم براء، فها هم صاروا الآن من ذوي العزّة الإسلاميّة، والمروءة الشرقيّة!!

وذهب الوليد إلى أكثر من هذا في كلامه على الأتراك، فاعتبر جيشهم جدارًا "يتدهور الشرق لتدهوره... فهو الحرز الوحيد الذي يتشوّق إليه المسلمون بين اليأس والرجاء. بمحاربته يحارب الإفرنج المسلمين."[٢] لقد صار الأتراك هنا المدافعين عن الإسلام، بعد أن كانوا مدّعين له، وهو منهم براء!!

د – ٢ – موقف الوليد من الفرنسيين والإنكليز: يعتبر أبو الفضل أنّ السوريّين لا يجب أن يأملوا خيرًا من الأجانب، بل عليهم الاعتماد

---

[١] – أبو الفضل الوليد، **كتاب القضيتين**، ص ٧٤

[٢] – المصدر نفسه، ص ٧٨

على أنفسهم إذا أرادوا أن تنجح مساعيهم.[١] فهؤلاء لا يضمرون إلّا الشرّ للشعوب الآسيويّة والأفريقيّة التي يحكمونها، ولا خلاص لهذه الشعوب إلّا إذا تضامنت وتناصرت على الأوروبيّين.[٢] فالأوروبيّون "أعداء البشريّة جمعاء، لما نهبوه من أموالها، وسفكوه من دمائها." وهم انتشروا في العالم عن طريق الاستعمار، بسبب ضيق بلادهم وجدبها.[٣] وهم شعوب مدّعية، متعالية، تزدري الشرقيّين الذين لم يَسودوهم إلّا بقوة السلاح، مع أنّ دينهم وكلّ صناعاتهم وعلومهم مأخوذة من الشرق والشرقيّين.[٤] وهم شعوب يعدّون للحروب باستمرار، فما إن ينتهوا من حرب حتّى يعدّوا عدّتهم لغيرها.[٥]

والوليد يميّز بين الفرنسيّين والإنكليز، ويعتبر الثانين أخفّ وطأة من الفرنسيّين. يقول: "الإنكليز والفرنسيس اقتسموا خطّتين بينهم، فكأنّهم ورثاء المسلمين... ولهم تراث محرّق في إرث محمد؛ لكنّ وطأة الإنكليز أخفّ من وطأة الفرنسيس تلك الثقيلة."[٦] ثمّ لا يلبث أن يساوي بينهم في السوء.[٧]

---

١ – المصدر نفسه، ص ٢٣٤

٢ – المصدر نفسه، ص ٢٤

٣ – المصدر نفسه، ص ٢٩

٤ – المصدر نفسه، ص ٢٧

٥ – المصدر نفسه، ص ١٢٤

٦ – المصدر نفسه، ص ١٠١

٧ – المصدر نفسه، ص ٥٢

ويعترف الوليد بفضل الأوروبيّين على العرب في العلم، لكنّه يلفت إلى إضرارهم بالشرقيّين في الوطنيّة. فحين نزلوا بينهم عبثوا بوطنيّة الشرقيّين، ودأبوا على القضاء على تاريخهم ولغتهم، كما يقول، وزرعوا الفساد والفرقة بين الناس، وغرسوا في صدورهم التَكارُهَ ليدفعوا بعضهم إلى طلب الحماية فيتظاهروا بإغاثتهم، فهم سبب الشقاء في الحروب الصليبيّة، وهم من جعلوا المسيحيّين يشعرون بالغربة في بلادهم، لأنّهم أقنعوهم بأنّ المسلمين أعداؤهم.[١]

لكنّ أبا الفضل يلفت إلى أنّ الأجانب يفخرون بقومهم وأرضهم، ويحيّون رايتهم وحدها؛ في حين أنّ السوريّ يقول: "أنا مسلم أو مسيحيّ. ديني أفضل الأديان، وهذا جامعي أو هذه بيعتي. وإذا سئل عن جنسه ووطنه لا يحير جوابًا. فالجنس عنده الدين والوطن، المدينة والقرية. فصغار الأجانب إذًا أكبر من كبار سورية."[٢] وهذا يعني أنّ الأجانب فاقوا العرب بانتمائهم إلى أوطانهم وأمّتهم، في حين غرق العرب في الطائفيّة، فسقط انتماؤهم إلى الأمّة. ولعلّه يردّ هذا إلى تأثير الأجانب فيهم الذين جعلوهم ينحرفون عن محبّة الوطن إلى التعصّب الدينيّ، كما أسلفنا.

---

[١] – أبو الفضل الوليد، **كتاب الشعب**، ص ١٢٩

[٢] – المصدر نفسه، ص ٥٩

لهذا كلّه، يقول الوليد: إنّ العرب لن يرحموا الأجانب إذا انتصروا يومًا عليهم، وسيقابلون الإذلال بالإذلال، والحديد بالحديد، فالعين بالعين والسن بالسن.[١]

هكذا، فإنّ الوليد لا يؤمن بما أسموه "المسألة اللبنانيّة"، ويعدّها اختراعًا أطلقه بعض الحكام الذين يريدون الانسلاخ عن الأمّة العربيّة الكبرى، وبعضُ الكهّان لمصلحة الأجنبيّ الأوروبيّ، ليتيح له التدخّل في أمور الشرق والشرقيّين. يقول: "هكذا شاء بعض الحكام والكهّان والكتّاب لمشيئة من له الحول والطول. هم الذين أوجدوا المسألة اللبنانيّة، ولم يعلم بها الشعب اللبنانيّ. وإنّ في قولهم سورية ولبنان سخرًا من الله والطبيعة والحقّ والعلم."[٢] ولا هو يؤمن بـ"المسألة الشرقيّة"، لأنّه يعتبرها من اختراع الأجانب ليُتاح لهم التدخّل في الشرق: "ولو ترك الفضوليّون الشرق لأهل الشرق لما كانت ثمّت (كذا) مسألةٌ شرقيّة... وما عرف الشرقيّون المسألة الشرقيّة. إنّما هي من اصطلاحات الإفرنج المتخرّصين والمتقوّلين، جعلوها كما شاءوا من المعضلات، وقد كان حلّها على ذويها يسيرًا."[٣] لهذا السبب يتمنّى أن

---

[١] – يقول: "وإذا انتصفنا يومًا بنصر الله، لَنَحشرهم عن أرضنا حشرًا، ولا تأخذَنّا بهم رحمة، فما رحمونا يومًا... وَلْنَأخذنَّ منهم رهائن وأسرى نكشف عن رقابهم يوم المناداة، وَلْنَستحوذْ على معاهدهم ومدارسهم وديورتهم ملكًا حلالًا، وَلْنمتنعْ عن معاملتهم وشراء بضائعهم..." (أبو الفضل الوليد، **كتاب القضيتين**، ص ٣٧ – ٣٨)

[٢] – أبو الفضل الوليد، **أحاديث المجد والوجد**، ص ١٩٢

[٣] – أبو الفضل الوليد، **كتاب القضيتين**، ص ٣٩ – ٤٠

ينهض بينهم زعيم عربيّ "مصطفى"، وينهي عقد "الدولة السوريّة والجمهوريّة اللبنانيّة"، وينبذ الاستقلال المشوّه وما ابتكروا من مجالس ووزارات، كما يقول أبو الفضل، ويقيم الوحدة الحقيقيّة في الأمّة.[١]

د – ٣ – موقف الوليد من التحالفات والألمان: يقف الوليد إلى جانب الألمان، ويُظهر إعجابه بهم، وخصوصًا بهتلر (فيما بعد)، ويعتبر الأمّة الالمانيّة أعظم من الأمم الأوروبيّة الأخرى، لهذا حسدها الفرنسيّون والإنكليز، واتّهموها بأنّها سبب الحرب، في حين أنّهم كانوا هم من يعدّ لها. يقول: "الحلفاء غلبوا ألمانية وسلبوها، ولو استطاعوا لسحقوها ومحقوها... وإنّهم لَمحاولون أن يلقوا تبعة الحرب عليها، وفي أثوابهم كلّ الدماء... الفرنسيس تجهّزوا للثأر، وتشمّروا أربعين سنة ونيّفًا، والإنكليز كانوا ينذرون دائمًا بالخطر الألمانيّ، ويصطنعون البوارج والأوامد. كانت كلّ سفينة ألمانيّة جبلًا على كواهلهم... حسدوها – حسدهم الله – على صناعتها وتجارتها."[٢] فهذه الأمّة، كما يقول، تصنع الأبطال والنوابغ، وعندها من العبقريّة ما يجعلها تتغلّب على عنجهيّة الآخرين من أوروبة.[٣] وهؤلاء ما كانت لهم سيّئات عند العرب، بل كانت لهم حسنات عند البشر،[٤] ومن "مصلحة العرب أن يُقبلوا على الألمان ويأخذوا عنهم كلّ علم وفنّ.... وإن

---

١ – المصدر نفسه، ص ١٩٨

٢ – المصدر نفسه، ص ٦٧

٣ – المصدر نفسه، ص ٦٩

٤ – المصدر نفسه، ص ١٩٣

هم إلّا صفوة الأوروبيّين."[١] وهو يحلم بأن تتآلف الدول العربيّة، وتتألّف منهم الدولة العربيّة الكبرى، كما انتظمت البلاد الألمانيّة بسياسة بسمارك...[٢] لهذا كلّه لن تجد الأمّة الألمانيّة "حليفة أنفع لها من الأمّة العربيّة... الألمان والعرب في السلم والحرب أنداد وأكفاء، وأعوان أصفياء وأوفياء... وما الألمان في نظري إلّا أشباه آلهة دون الله وفوق البشر... ولا أحبّ منهم للعرب وأكثر إعجابًا واهتمامًا بلغتهم وثقافتهم وتاريخهم... فيا حبّذا أمبراطوريّة ألمانية تكون حليفة لأمبراطوريّة عربيّة، ولهما ملك الشرق والغرب."[٣]

هذا كان حلم أبي الفضل الوليد؛ لذا دعا إلى حلف مختلف عن حلف الآخرين، من شأنه أن يسهم في قيام الأمّة العربيّة التي يحلم بها. ولهذا قال بالتحالف مع الألمان والروس، لأنّهم موالون طبيعيّون للعرب.[٤] ويدعو أيضًا إلى التحالف مع اليابان، فهي دولة شرقيّة، "أمّ الشرق"، وعليها "أن تشهد

---

[١] – المصدر نفسه، ص ١٩٤. ويقول أيضًا: "ألمانية الصرعى لا تزال مخيفة... قواها أبدًا تتجدّد... عظيمة هي حتى في سقوطها، والعظائم في عينها صغائر، بما عندها من العبقريّة... كلّ ما هو ألمانيّ يهولهم ويدهشهم، كأنّ القوة للألمان جميعهم." (المصدر نفسه، ص ٦٩)

[٢] – المصدر نفسه، ص ٢٢٢

[٣] – مصطفى جحا، **في سبيل الشعر**، ص ٤٥٦

[٤] – المصدر نفسه، ص ١٩٣

العرض وتقيم العرض، فتمشي في طليعة الشرقيّين... ما ضرّها لو أمدّتهم بالسلاح وأنجدتهم بالقواد..."[١]

وهو يدعو، أخيرًا، إلى أن تبني الدولة العربيّة جيشًا قويًّا، بريًّا وبحريًّا، يتشكّل من جميع الطوائف والقبائل،[٢] ويحتوي على طائرات وطيارين.[٣]

هذا كان موقف الوليد من العروبة والقوميّة العربيّة وعلاقتها بالدول الأجنبيّة، من خلال ما جاء في نثره. ولهذا عندما توفّي عام ١٩٤١، لم يتجرّأ على السير خلف جنازته إلّا قلّة من الناس، معظمهم من أهل قريته لأنّهم كانوا يخشون الانتداب الفرنسي[٤]. فمواقف أبي الفضل من الانتداب، ومن العروبة ورفض مبدإ "لبنان الكبير" و"القضيّة اللبنانيّة"، ومن اليهود وألمانيا، جعلت الدولة المنتدبة تقف منه موقفًا سلبيًّا جدًّا.

٣ – مناقشة وتقويم: بعد هذا كلّه، يتحصّل لنا أنّ أبا الفضل الوليد آمن بالعروبة، لأنّه، كما رأيناه يقول، نشأ وشبّ عليها. وكان شعوره القوميّ هذا حافزًا له على نبذ التعصّب الدينيّ، لأنّه وجد هذا التعصّب يعيق التقاء العرب واندماجهم في خصوصيّة مشتركة واحدة، هي الخصوصيّة العربيّة دون سواها. فقد اعتبر القوميّة تقوم على ثلاثة، كما هي الحال مع معظم القوميّات

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٢٤

[٢] – المصدر نفسه، ص ٢٢٦

[٣] – المصدر نفسه، ص ٢٣٦. ونلفت إلى أنّ الطيران الحربيّ كان لا يزال قليلًا، لأنّ هذا الكتاب كُتب قبل الحرب العالميّة الثانية.

[٤] – مصطفى جحا، **في سبيل الشعر**، ص ٤٤٢

الأخرى: الجغرافيا، والعِرق بخصائصه، واللغة. بَيدَ أنّنا نجده يشنّ هجومًا قويًّا على رجال الدين المسيحيّين، ويعتبرهم كفرة ومشعوذين وعملاء للأجانب، يستغلّون الدين لمصالحهم الشخصيّة؛ ولهذا غير سبب: فالكهنة الموارنة، في لبنان، كانوا يطالبون بإقامة "لبنان الكبير"، ويطالبون بالانفصال عن سوريا، وهذا يعني تقسيم الوطن العربيّ كما يراه الوليد، كما يعني تقسيم سوريا نفسها، وهو يرى لبنان جبلًا وجزءًا من سورية؛ كما أنّه، باعتناقه الإسلام، زادت نقمته على هؤلاء، وخصوصًا في ظلّ الانقسامات العميقة بين المسيحيّين والمسلمين، فالمسيحيّون، آنذاك، عمومًا، كانوا يدعمون العلاقات الجيّدة والمتينة مع فرنسا، في حين أنّ المسلمين كانوا يحاربونها. لكنّ اللافت هو موقفه من اليهود، فهو يكرههم كرهًا شديدًا، أكبر من كرهه لرجال الدين المسيحيّين، ومردّ هذا، بنظرنا، هو تأثّره بهتلر والألمان، لأنّنا نجد مواقفَه في هذا المجال شبيهة بمواقف الزعيم الألمانيّ. لكنّ هذا الموقف الشديد التعصّب، بغضّ النظر عن صحّته أو عدمها، لا يساعد التوجّه القوميّ، ولا يخدم فكرة نبذ التعصّب، لأنّه يَعتبر طرفًا من أطراف الشعب العربيّ مرذولًا، كأنّه لا مكان له في القوميّة، ونحن نعرف أنّ اليهود كانوا موجودين في شتّى الأصقاع العربيّة، ولا يزالون.

ومن جهة أخرى، نجد موقف الوليد من اللغة العربيّة متطرّفًا إلى حدّ كبير، وأحيانًا غير واقعيّ، حين يدعو إلى الكلام بالفصحى والتواصل المستمرّ بها. فاللغة، بطبيعتها تعرف تبسيطًا في الاستعمال حين يستعملها الناس،

ولا يتكلّمون باللغة الأنيقة المهذّبة عندما يتواصلون يوميًّا. تلك حال كلّ اللغات، ومن بينها العربيّة. أمّا دعوته إلى نبذ الألفاظ الدخيلة على العربيّة فبدورها غير واقعيّة، لأنّ اللغات كلّها تتسرّب إليها ألفاظ أجنبية بفعل الاستعمال والشيوع، وتصير جزءًا منها، ما يوسّع اللغة نفسها، فهي تفيد ولا تضرّ، كما هو معروف.[١] لذلك فإنّ دعوة الوليد هذه لا تعدو أن تكون من باب التعصّب القوميّ المبالَغ فيه، والذي يدخل في مزايدته على الأجانب (وخصوصًا الفرنسيّين المنتدبين لبنان) الذين يستعملون لغة هي دون العربيّة كمالًا برأيه.

ومن جهة ثالثة، نجد موقفه من الأتراك متذبذبًا، فهو يهاجمهم بقوة قبل الحرب العالميّة الأولى، وقبل اعتناقه الإسلام، معتبرًا أنّهم مدّعين لهذا الدين، والإسلام والنبيّ محمد منهم براء؛ ثمّ لا نلبث أن نجده يدافع عنهم، ويعتبر جيشهم مدافعًا عن الإسلام، وسدًّا أخيرًا في وجه الأوروبيّين الغزاة. ومردّ هذا الموقف المتحوّل أنّ الوليد اعتنق الإسلام السنّيّ عام ١٩١٦، وكان المسلمون (السنّة بشكل خاصّ) يعتبرون العثمانيّين جزءًا منهم، ودرعًا لهم، فيدافعون عنهم، لذلك عاد فالتزم هذا الموقف، علمًا بأنّه يسيء إلى القوميّة العربيّة التي يدعو إليها، فالأتراك كانوا معادين لها. فهذا الموقف، برأيي، خلفيّته دينيّة صرف، لا قوميّة. والسبب الثاني الذي دفعه إلى هذا هو تعاطفه

---

[١] – لقد أقرّ أكثر من مجمع للغة العربيّة تعريب هذه الالفاظ، وعدّها ألفاظًا مُعْدَثَة (راجع في هذا، مثلًا، "المعجم الوسيط" الذي وضعه مجمع اللغة العربيّة بمصر.)

مع دول المحور في خلال الحرب العالميّة الأولى والثانية، والعثمانيّون كانوا طرفًا من تحالف هذه الدول. وهنا نشير إلى أنّ انبهاره بالألمان والأمّة الألمانيّة مردّه إلى أنّ دعوة هتلر إلى تأسيسس قوميّة جرمانيّة شبيه بدعوته إلى تأسيس قوميّة عربيّة، فالتقى معه في هذا الموقف؛ وما زاد تعاطفه معه هو أنّه كان عدوًّا لأعدائه، أي للفرنسيّين والإنكليز. وكذلك فإنّ اعتباره الروس حلفاء ممكنين للعرب، ودولةً يمكن التحالف معها، يقصد به الروسَ القياصرة قبل الثورة البولشفيكيّة على الأرجح، لأنّ هؤلاء كانوا حلفاء الألمان، بعكس البولشفيكيّين الذين خرجوا من الحرب، فأدّى خروجهم إلى إضعاف الألمان، كما كانوا من أعداء هتلر في الحرب العالميّة الثانية.

أخيرًا، يمكننا القول إنّ الوليد، في موقفه العروبيّ الذي عرضنا، لم يكن ظاهرة نسيج وحدها في لبنان أو في العالم العربيّ، بل كان واحدًا من جملة مفكّرين دعوا إلى هذه القوميّة، كنجيب العازوري، وساطع الحصري، وزكي الأرسوزي، وبطرس البستاني، وغيرهم. ولا هو كان، في إسلامه من أجل هذه القضية، حدَثًا غريبًا؛ فنجيب العازوري، قبله، قال، عام ١٩٠٥، بضرورة أن يكون على رأس الدولة العربيّة خليفة مسلم، من سلالة النبيّ، "يمارس سلطاته الدنيويّة في الحجاز،وسلطته الدينيّة على جميع مسلمي العالم."[١] فتكون الأمّة العربيّة خلافة. وقد حكم عليه العثمانيّون بالإعدام،

---

[١] – نجيب العازوري، **يقظة الأمة العربية**، تعريب: أحمد بو ملحم، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لا تاريخ، ص ٢٢

بسبب تأسيسه حزب "جامعة الوطن العربيّ" عام ١٩٠٤، ما جعله يفرّ إلى القاهرة،[١] ويحمل السلاح بوجه الأتراك.[٢]

لكنّ قوميّة الوليد ظلّت، على الرغم من كلّ شيء، مرتبطة بالإسلام، بدليل أنّه شهر إسلامه من أجل أن يتكامل مع موقفه، ثمّ غيّر موقفه من الأتراك، على الرغم من محاربتهم القويّة للقوميّة العربيّة، لأنّ الموقف الإسلاميّ الرسميّ، السنّيّ خصوصًا، كان مواليًا لهم.

يبقى أنّ هذا الرجل كان صوتًا مميزًا في العالم العربيّ، انطلق من لبنان، من الجبل، ليمتدّ إلى كلّ مكان.

---

[١] – نجيب العازوري، **يقظة الأمة العربيّة**، ص ١٦ يقول العازوري: "إنّ أمبراطوريّة عربيّة أو اتّحادًا كونفدراليًّا للأقطار العربيّة سيضمن ازدهار الملايين وسعادتهم كما سيضع حدًّا للاضطهاد الذي يمارسه الموظّفون الأتراك، وتسمح ببعث الحضارة القديمة التي ألّقت العربيّة في القرون الوسطى. نريد بوحدتكم أن نحكم أنفسنا بأنفسنا، بلغتنا، وحسب عاداتنا." (المرجع نفسه، ص ١٩)

[٢] – المرجع نفسه، ص ٢١

صلاح الأسير
حياته وشعره/ رؤيا التجديد المبكّرة

١ – مقدمة: قليلة هي الدراسات التي تناولت صلاح الأسير، والسبب هو إنتاج هذا الشاعر القليل، سواء في التنظير أم في الشعر.

ومن المعروف أن صلاح الأسير كان مُقِلًّا، ولكنْ على الرغم من هذا، كانت لإنتاجه الشعريّ أهميّة لا تخفى، بين شعراء رعيله، وهو رعيل ما بين الحربين العالميّتين. لهذا السبب لا يجوز إغفال هذا الشاعر، ولا أن يُعَتَّمَ عليه، ولا سيّما أنّه من أبرز رواد الشعر الرمزيّ في لبنان، كما سنرى، والوحيد الذي تناوله بالدراسة – على حدّ علمنا – هو منيف موسى في كتابه "الشعر العربيّ الحديث في لبنان".

٢ – حياة صلاح الأسير[١]: هو حفيد الشيخ يوسف الأسير (١٨١٥ – ١٨٩٠) علَم النهضة المعروف. ولد ببيروت عام ١٩١٧، فهو "صيداويّ

---

[١] – راجع سيرته في:

– خير الدين الزركلي، **الأعلام**، بيروت: دار العلم للملايين، ط١٢، ١٩٩٧، ٣/ ٢٠٨

– طوني يوسف ضو، **وجه لبنان الأبيض**، بيروت: لا دار نشر، لا تاريخ، ص ١٤٩

– منيف موسى، **الشعر العربي الحديث في لبنان**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٨٠، ص ٤٩ – ٥١

الأصل، بيروتيّ المنشأ"،[١] تلقى علومه في المدرسة العلمانيّة (اللاييك) ببيروت، وتخرّج فيها، ثمّ حصّل إجازة الحقوق بفرنسة.

لكنّ صلاحًا لم يمارس المحاماة، بل مارس الصحافة والإعلام، فحرّر في مجلّة "الجمهور"، ثمّ وُظّف في "راديو الشرق"عام ١٩٣٨، وعُيّن مديرًا في الإذاعة اللبنانيّة عام ١٩٤١. وظل" يعمل موظّفًا حتّى ١٩٤٣ وهو العام الذي هجر فيه الوظيفة نهائيًّا، لأنّه كان يعتبرها قيدًا وعبئًا. ومع ذلك، تعاقد مع وزارة الأنباء اللبنانيّة في أواخر خمسينيّات القرن الماضي، كمستشار إعلاميّ. وقد كتب في مجلّة "الأديب" أواخر أيامه.

وفي تصرفاته ومظهره الشخصيّ، يقول منيف موسى: "كان صلاح الأسير ذا قامة معتدلة، ممتلئَها، أسمرَ، أهيبَ، أنيقَ الملبس، مرتّبًا، يُكثِر من التدخين وشرب الويسكي، مُبَذّرًا."[٢] وكان متفائلًا، عاطفيًّا، ولكنّه غيرُ بعيد عن العقلانية، معتدًّا بنفسه، يعشق الأدب وجلساته، والجمالَ والمرأةَ، ويحبّ الحياة.

كما كان صلاح عضوا مؤسّسًا في جمعية "أهل القلم"، ولم يكن هو مؤسِّسَها كما ذكر طوني ضو.[٣] وكان نائب رئيس الجمعيّة التي رئسها

---

[١] – طوني يوسف ضو، **وجه لبنان الأبيض**، ص ١٤٩

[٢] – منيف موسى، **الشعر الحديث في لبنان**، ص ٥٠

[٣] – طوني يوسف ضو، **وجه لبنان الابيض**، ص ١٤٩، قال إنّه "مؤسّس ونائب رئيس جمعية أهل القلم برئاسة صلاح لبكي."

صلاح لبكي. كما كان عضوًا في اتّحاد الكتاب العرب، وفي اتّحاد الكُتّاب الأفرو – آسيويّين، كثيرَ الصداقات مع الملوك والرؤساء والأدباء والشعراء، يجلّ المفكرين والأدباء كثيرًا. وكان "ينظم الشعر ساعةَ تأتيه الخاطرةُ، أو اللحظةُ الشعريّة. وكان ينقّح شعره ويعدّل فيه."[١]

وكان هذا الشاعر ملمًّا بالثقافة الفرنسيّة التي انتشرت انتشارًا واسعًا في لبنان، وذاع صيتُ الأدباء والشعراء الفرنسيّين، ولا سيّما الرومنطيقيّين والرمزيّين، بالإضافة إلى كبار الكلاسيكيّين. وقد أحبّ صلاحٌ المتنبيَ، كما أُعجبَ بالرومنطيقيّين الفرنسيّين والرمزيّين، وتأثّر بهم إلى حدّ كبير في شعره، كما سنرى.

ولم يترك صلاح الأسير إلّا ديوانًا واحدًا هو "الواحة"، صدر في العام ١٩٤٣. وله عدد من المقالات النثريّة التي نشر أكثرها في مجلّة "الأديب". وقيل إنّه كان يُعِدّ بعضَ الملاحم الشعريّة، واحدة عنوانها "أُحُد"، تتناول بعض نواحي تاريخ الإسلام؛ وثانية تتناول بعلبكّ وتاريخها؛ وثالثة تتناول "نرسيس"؛ ولكنّ ما كتب من هذه الملاحم ضاع في الحرب اللبنانيّة، ولم يبقَ سوى بضعة أبيات من "أُحُد" نقلها منيف موسى عنه بصوته، وأثبت بعضَها في كتابه "الشعر العربيّ الحديث في لبنان."[٢] وكان صلاح يرى أنّ كتابة الملاحم ردّة إلى التراث لا بدّ منها ليغنى بالأعمال الشعريّة الكبيرة.

---

١ – منيف موسى، **الشعر العربي الحديث في لبنان**، ص ٥٠

٢ – والأبيات هي:

وقد أسّس صلاح الأسير مجلّة "الفكر العربيّ"، وأسهم في إصدار أربعة أعداد منها، ويبدو أن الزِرَكلي قد أخطأ في ظنّه صلاحًا قد "شارك في إصدار ثلاثة أعداد من مجلّة "الفكر"..."[١] فاسم المجلّة مختلف (وهو الفكر العربيّ كما رأينا)، والشاعر من مؤسّسيها، لا من المشاركين فيها فقط.

توفّي صلاح الأسير في العاشر من تموز عام ١٩٧١ عن أربعة وخمسين عامًا بفعل إغماء اعتراه، ولم يمهله أكثر من أسبوع واحد.

٣ – شعر صلاح الأسير:

أ – وصف الديوان: قلنا إنّ صلاحًا لم يترك إلّا ديوانًا واحدًا هو "الواحة". ويتألّف هذا الكتاب من مسرحيّة نثريّة، يفتتحه الشاعر بها، عنوانها "المثّال والبحر"، وثمانية وخمسين قصيدة موزّعة على عناوين فرعيّة، هي الآتية:

"أُحُدَ" الخَيرِ، يا افترارًا على الصَحْ ... براءِ يَنْدى الياقوتُ فيكَ سَخِيّا
وَيَروحُ الزُمُرُّدُ العَفُّ يَحْبو ... بَينَ سَفْحَيْكَ بالصَراعاتِ حَيّا.
ما أرى قِمّةً أرى تَستَحِمُّ الـ ... ـشَمْسُ فيها أم كِبرياءَ الثرَيّا
وأراهُ التاريخَ يَحثو صَغيرًا ... عِندَ جُرْحِ النَبيّ، يَحدو نَبِيّا
هَهُنا روضةٌ تَضَوَّعُ بالطيـ ... ـبِ تضمُّ الشهيدَ كَنزًا غَنِيّا
..."أُحُدَ" الخَيرِ، يا صباحَ اليقينِ، ... قُمْ تَحَدَّثْ عنِ اليتيمِ الأمينِ
منْ دِماهُ اكتَحَلْتَ بالأحمرِ القا ... ني، ومن عَزمِهِ بشُمِّ الحُصونِ.
هزَمَ الشَرْكَ والجَهالاتِ فانزا ... حَ عنِ الأرضِ وِطْءُ غولٍ حَرونِ
وغدا العبدُ في الجزيرةِ حُرًّا ... رافلًا بالشموخِ، سَمْحَ اليمينِ...

[١] – الزركلي، **الأعلام**، ٣/ ٢٠٨

- في الطريق إلى الواحة (وفيه المسرحيّة النثريّة المشار إليها).
- امرأة (وفيه ثماني عشرة قصيدة).
- بلادي (وفيه إحدى عشرة قصيدة).
- خطرات (وفيه ستّ عشرة قصيدة).
- بَوح (وفيه اثنتا عشرة قصيدة).

وعليه، ففي الديوان سبعة وخمسون نصًّا شعريًّا، ونصّ نثري واحد هو المسرحيّة المشار إليها.

وتتوزّع هذه القصائد بين الغزل، والمديح، والوجدانيّات، والرثاء، والوطنيّات؛ وكثير منها يحمل إهداءً، بعضه بالأسماء، وبعضُه بالأحرف الأولى، كأنّ الشاعر لا يريد أن يصرّح باسم من يهديه القصيدة، فيكتفي بذكر الحرف الأوّل من اسمه وشهرته، أو من اسمه فقط.

والديوان كلّه موزون، أي أنّ قصائده لا تخلو من الوزن، على الرغم من محاولة التجديد في بعض القصائد على مستويي الوزن والقافية، وسنتكلّم على هذا بعد قليل. وقد أخطأ الزركليّ حين قال في شاعرنا: "له نظم، بعضه من النثر المسجوع..."[1] فصلاح الأسير لم يكتب في ديوانه أيًّا من هذا النثر.

ب – صلاح الأسير والتجديد في شكل القصيدة: لصلاح الأسير موقف لافت من الموسيقى في الشعر. فهو يرى أنّها "شرط ضروريّ في

[1] – الموضع نفسه.

الظلّ... وعليها وحدها يقوم انفلات الشاعر العميق في الدنيوات المحجوبة."[١] وهي، بالنسبة إليه، أساسيّة، لأنّها هي التي تفعّل حالة اللاوعي فيه، ويتلاقى في هذا الموقف مع سعيد عقل في مقدمة "المجدليّة".[٢] و"الظلّ" الذي يتكلّم الأسير عليه هو نَفس الشاعر، والدنيوات المحجوبة هي أعماق الإنسان المظلمة التي تعرف "حياة لاواعية تُخرج من أعماقها الموسيقى الضروريّة للشعر الصافي."[٣] وبناء على موقف الشاعر هذا يمكننا أن نفهم لماذا كان شاعرنا لا يؤمن بالشعر الخالي من الوزن، ولا بالنثر المسجّع الذي نسبه إليه الزركليّ خطأ.

ويبدو أنّ صلاح الأسير كان من المؤمنين بالتجديد، فهو قد حاول في بعض قصائد "الواحة" أن يجدّد في استعمال الوزن والقافية، مثال على هذا قصيدته "صلاة الشمس"[٤] التي أهداها إلى صلاح لبكي، والتي لا نجد

---

[١] – منيف موسى، **الشعر العربي الحديث في لبنان**، ص ٢٢٦

[٢] – فهو يقول: "اللاوعي في الإنسان طاقة ولا كأَحَدّ الوعيِ." (سعيد عقل، **شعره والنثر – المجدّلية**، ١/ ٨٠) ويقول: "أرى أنّ اللاوعي هو رأس حالات الشعر..." (المصدر نفسه، ١/ ٨١)، ويقول: "قبل أن أُبدع أكون لاواعيًا، فما أقدر إذن أن أعترف بما جرى لي... وفترة العطاء الجلل، فترة اللاوعي هذه، نادرًا ما تطول إلى أكثر من أبيات. سريعة العطب هي، تعمّر، في غالب ما تعمّر، مدى بيت أو فلذة من بيت." (المصدر نفسه، ١/ ٨٥ – ٨٦) ويقول: "قبل الإبداع يسيطر عليّ ما أسمّيه نغَم القصيدة. وبقدر ما يكون عَلِيًّا عظيمًا أُطلِع ما هو أكثرَ خلوصًا..." (المصدر نفسه، ١/ ٨٦)

[٣] – منيف موسى، **الشعر العربي الحديث في لبنان**، ص ٢٢٦. نلفت إلى أنّ هذه النظريّة قال بها بول فاليري، في "كما هو" Tel Quel، ويمكن ملاحظتها في شعره بالعودة إلى قصيدة "أشلاء نرسيس" Fragments du Narcisse.

[٤] – صلاح الأسير، **الواحة**، بيروت: منشورات الأديب، ١٩٤٣، ص ٥٥ – ٥٧

الشاعر فيها ينظم على رويّ واحد، بل نجده يثنّي الرويّ في قصيدته، فكلّما كرّره مرة انتقل إلى آخر، كما يوضّح لنا النموذج الآتي:

أَفاقَ الصباحُ جريحًا يُخَضِّبُ بالدمِ أجواءَنا الحالِمَهْ،
وشيءٌ منَ الليلِ يَنهارُ دونَ جلالِكِ، يا رَبّةً هائمَهْ؛
تَهيمينَ في الأفْقِ، والوَهْجُ حَولَ كِ يَطفو عليهِ بَريقُ الدِماءْ
فتَكسينَ وَجهَ الروابي احمرارًا، وغَفوَ الزمانِ وزَهْو السماءْ.
أنا اليومَ في حَيرةٍ أَلتقيك، وفي ذِلَّةِ الكافرِ النادِمِ
تُريقينَ من عَلُ دُنيا منَ الدِفْ ءِ والضوءِ والأمَلِ الباسمِ...[1]

فالرويّان الأولان ينتهيان بالميم المفتوحة التي تليها الهاء الساكنة، والرويّان اللاحقان ينتهيان بالهمزة الساكنة، يليهما رويّان ينتهيان بالميم المكسورة.

وقد نجد الشاعر يجدّد في استعمال الوزن، فلا يبني على أبيات متشابهة في عدد التفعيلات، بل ربّما انتقل من رويّ إلى رويّ مختلف بين مقطع ومقطع، فإذا في المقطع رويّ خاصّ به يختلف عن رويّ المقطع الآخر، داخل القصيدة الواحدة، كما هي الحال، مثلًا، في قصيدة "بلادي"[2] التي أهداها إلى إبراهيم الأحدب، وقد بناها الشاعر على خمسة مقاطع، كلّ مقطع من أربعة أبيات، يبدأ المقطع الأوّل برويّ الدال المكسورة، يليه آخر على الهاء

[1] – المصدر نفسه، ص ٥٥

[2] – المصدر نفسه، ص ٤٣ – ٤٥

الساكنة مسبوقة بألف مدّ، يليه آخر باللام المكسورة، فآخر بالراء المكسورة، فآخر بالباء المكسورة.

وربما نجد صلاحًا يجدّد في استعمال التفعيلات متأثّرًا بالشعر الحرّ الذي انتشر مع جماعة الحداثة ومجلّة "شعر" والشعراء العراقيّين ومنهم بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، كما هي الحال مثلًا في قصيدتي "الخريف"[١] و"للخلود"،[٢] والثانية أهداها إلى فيصل الثاني. وبالعودة إلى القصيدة الأولى المذكورة مثالًا على التجديد، نجد الشاعر قد لجأ إلى تنظيم وزنيّ من البحرين السريع والرجز، ثمّ دمج بهما الرمل والمجتثّ، والمقطعان الآتيان يوضحان هذا:

ما للغُصونْ يَنهارُ عَنْها الورَقُ الأخضرُ؟ (رجز – سريع)
ما للعُيونْ يَجفُّ فيها ماؤُها الأَطهَرُ؟ (رجز – سريع)
ما للغيومْ تَوَشَّحَتْ بالسوادْ؟ (رجز – سريع)
فإذا الكونُ حِدادْ (رمل)
ودُخانٌ ورَمادْ... (رمل)
ما للسَماءْ يغيمُ فيها الضياءْ (رجز – سريع)
وأَعْيُنٌ حَمراءْ (سريع)
تقول: جاءَ الخريفْ (سريع)
لمْ يبقَ ظِلٌّ بأَرضِ (مجتث)

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٥١

[٢] – المصدر نفسه، ص ٦٣ – ٦٤

لمْ يبقَ طِيبٌ برَوضِ (مجتث)
لمْ يبقَ غُضنٌ لغُصْنِ (مجتث)
جاءَ الخريفْ... (رجز)
وغرابٌ يَنعَبُ (رمل)
جاءَ فيهِ المَطلَبُ (رمل)
قالَ: يا شَمسُ ٱغربي (رمل)
واتركي لي ملعَبي (رمل)
أنا الخريفْ... (رجز)

نلاحظ في هذه التركيبة أنّ الشاعر يخلط عددًا من الأوزان: فيبدأ بالرجز (تفعيلة واحدة منه هي: مستفعلان = يا للغصونْ)، تليها تركيبة السريع (مستفعلن مفتعلن فاعلن = ينهارُ عنها الورقُ الأخضرُ) مرة تامّة، وأخرى مجزوءة (توشّحت بالسوادْ = مفاعلن فاعلانْ)، ثمّ تركيبة الرمل مجزوءًا (فعِلاتن فعلانْ = فإذا الكونُ حِدادْ). ثمّ ينتقل إلى التركيبة الثانية التي تبدأ بعبارة "ما للسماءْ" من الرجز (تفعيلة واحدة) تليها تركيبة السريع مجزوءة (مفاعلن فاعلانْ = توشّحتْ بالسوادْ)، ثمّ تركيبة المجتثّ (مستفعلن فاعلاتن = لم يبقَ ظلٌّ بأرضِ)، ليعود إلى الرجز بتفعيلة واحدة (مستفعلانْ = جاء الخريفْ)، يليه تركيبة مجزوء الرمل (فعلاتن فاعلنْ = وغرابٌ ينعَبُ) وينتهي بالرجز بتفعيلة واحدة (أنا الخريفْ = مفاعلانْ).

وبهذا يكون الشاعر قد استعمل في القصيدة الواحدة – وهي قصيدة قصيرة من صفحة فقط – أربعة بحور وزّعها وفق حاجته، من أجل أن يجدّد في النغم، على طريقة ما يسمى بالشعر الحرّ. واللافت أنّه لم يحافظ على القافية الواحدة في القصيدة، حتّى ضمن تشكيلات تفعيلات البحر الواحد، فجاءت متنوّعة، جديدة.

وبالعودة إلى قصيدة "للخلود" التي ذكرنا، نجد الشاعر يمعِن في هذه الطريقة الجديدة، ولكنّه لا يمزج بين البحور، بل يكسر رتوب القوافي والرويّات المألوفة، حيث نجد أسطرًا لا تخضع لرويّ يتكرّر. لنتأمّل الأنموذج الآتي من القصيدة:

والنجودْ (فاعلانْ)
حَيثُ لا ظِلَّ ولا رجعَ صدى، (فاعلاتن فعلاتن فعلنْ)
حَيثُ لا شوكَ ولا ماءَ وطيبْ (فاعلاتن فعلاتن فعلانْ)
سرحةُ الحُلْمْ (فاعَلاتانْ)
وعصورٌ يتواثبْنَ على كفِّ القدَرْ (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلن)
كُلُّ عصْرٍ وَدَّ لو كانَ لنا.[1] (فاعلاتن فاعلاتن فعلن)

فالشاعر هنا يستعمل تفعيلة الرمل في تنظيم عدديّ يتكرّر في كلّ مقطع: تفعيلة واحدة في السطر الأوّل، ثمّ ثلاث تفعيلات، إلّا السطر ما

[1] – المصدر نفسه، ص ٦٣

قبل الأخير ففيه أربع تفعيلات. ولكنّه لا يلتزم هذا التواتر في العدد، فإذا عدنا إلى المقطع الثاني وجدناه يركّبه على ما يأتي:

في البعيدِ المضمَرِ (فاعلاتن فاعلن)

فِكرةٌ للأعصُرِ (فاعلاتن فاعلن)

فَضَّها جَدُّكَ في "الغارِ" ضِياءْ (فاعلاتن فعلاتن فعلن)

أُمّة طَيَّ نِداءْ (فاعلاتن فعلن)

تحضنُ الأرضَ، وتُحصي الشُهُبا[١] (فاعلاتن فعلاتن فعلن)

فصلاح يركّب هذا المقطع من تفعيلتين تتكرّران مرتين، ثمّ من ثلاث تفعيلات، فتفعيلتين، فثلاث، وهذا الترتيب العدديّ يختلف عن ترتيب المقطع السابق.

كما نلاحظ أنّ الشاعر في المقطع الأوّل من هذا المثال يتحرّر تحرّرًا تامًّا تقريبًا من الرويّ، إلّا إذا اعتبرنا لفظتي "صدى" و"لنا" من رويّ واحد هو الألف؛ في حين نجد في المقطع الثاني الذي نمثّل به رويّين أساسيّين هما رويّ الراء المكسورة في أوّله، والهمزة الساكنة بعدها، ويبقى السطر الأخير من رويّ لا يتكرّر.

ونجد الشاعر مرّة أخرى يخلط بين التفعيلات، ويركّب بعضَ تفعيلات البحور ببعضها الآخر في قصيدة "نهوند"[٢] التي أهداها إلى جورج شحاده.

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٦٤

[٢] – المصدر نفسه، ص ٨٢ – ٨٥

فالقصيدة مركّبة أساسًا على تفعيلة المتقارب (فَعولنْ)، ولكنّنا نجده يُدخل عليها تفعيلة السريع، ويخلطها بالرجز. يقول:

بنفسَجَةٌ في القفارْ (فعولُ فعولن فعولْ)
تُولوِلُ فيها الطُيوبْ (فعولُ فعولن فعولْ)
رياحْ (فعلْ)
حَنا عليها الرشيدْ (مفاعلن فاعلانْ)
فبغدادُ كأسٌ ودِنٌّ (فعولن قعولن فعولن)
تَعسٌّ فيها الشمسُ (مفاعلن مفعولنْ)
حورٌ ووِلدانُ.[١] (مستفعلن فْعْلن)

لقد بدأ الشاعر مقطعه بتفعيلات المتقارب كرّرها ثلاث مرات، ثمّ مرّة واحدة، حتّى بدأ في السطر الرابع بتفعيلة جديدة هي مفاعلن، تبعتها التفعيلة فاعلانْ (حَنا عليها الرشيدْ)، وهذا السطر مركَّب من تفعيلتي السريع، تلاه سطر على تفعيلات المتقارب (فبغدادُ كأسٌ ودِنٌّ)، ثمّ أكمل الشاعر بالسطرين الأخيرين: الأوّل على الرجز (تعسٌّ فيها الشمسُ = مستفعلان مفعولنْ)، والثاني على السريع (مستفعلن فِعْلُنْ). ولا نجد هذا التداخل بين تفعيلات البحور في غير هذا المقطع.

من خلال هذه النماذج نجد صلاح الأسير مجدّدًا في شكل القصيدة سواء أكان باستعمال الوزن، أم باستعمال الروي والقوافي داخل القصيدة.

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٨٤

واللافت أنّ الشاعر لجأ في بعض الأحيان إلى الأوزان القصيرة، ولا سيّما مجزوء المتقارب، من أجل إحداث إيقاع مميّز يناسب بعض أجواء نصوصه.

ج – معجم الشاعر وصوره: يقول مناف منصور في معرض كلامه على معاصري سعيد عقل من شعراء مرحلة ما بين الحربين العالميّتين، ومنهم صلاح الأسير إنّ "الواقع لم يَرُقْ لهؤلاء، فبديل أن يفتّتوه ليغيّروا تركيبه... عوّلوا على هجرانه ليُغنّوا العالم الآخر باعتباره الحلّ."[١] ويبدو أنّ بعض هؤلاء الشعراء مالوا إلى لغة شعريّة تلائم ذاك العالم الآخر، فاستعاروا تراكيب جديدة، ولجأوا إلى الجمع بين ما لا يجتمع في الفكر، ووصل بعضهم إلى ما يسمّى بـ"صورة الفراغ" image de vacuité.

ومن هذا القبيل بعض الصور التي نجدها في شعر صلاح الأسير. حيث المجرّد يتّخذ له ألوانًا، كقوله: بمحجرين أخضرين كالنجوى (لون النجوى الأخضر)، والتهاويل الباهتة،[٢] واخضرار المنى،[٣] والأعصُر الحُمر،[٤] ولون الأسى،[٥] والخاطر الأزرق...[٦] كما نجده يحوّل المجرّد إلى

---

[١] – مناف منصور، **مدخل إلى الأدب المقارن**، ص ٢١٤

[٢] – صلاح الأسير، **الواحة**، ص د (مسرحية: المثّال والحجر)

[٣] – المصدر نفسه، ص ٤٥ (قصيدة: بلادي)

[٤] – المصدر نفسه، ص ٥٦ (قصيدة: صلاة الشمس)

[٥] – المصدر نفسه، ص ١١١ (قصيدة: قَبْلَكِ)

[٦] – المصدر نفسه، ص ١١٩ (قصيدة: الخاطر الأزرق)

مشهد غائم، أو المشهدَ الغائمَ إلى مجرّد، نحو: الجواب الترابيّ،[١] والوهم الذي يُجرَح (جرَحْتُكَ يا وهمُ)،[٢] ولون الكَدَر،[٣] وازرقاق الوشاح المجروح،[٤] وغربة الظلال،[٥] والرؤى العذراء التي تُخضِّب،[٦] والقرار المترَف،[٧] وظمأ الحيرة،[٨] والجرح الأبَحّ،[٩] والنغَم المعدَم،[١٠] وذَوْب الضياء،[١١] والخيام المخضوبة بالحبور،[١٢] وغير هذا كثير جدًّا. وإن دلّ هذا على شيء فهو يدلّ على ولوع الشاعر بالتجديد، وموهبته في الكتابة الشعريّة، وميله إلى إضافة جديد إلى شعرنا العربيّ.

---

[١] – المصدر نفسه، ص ز (النص نفسه)

[٢] – المصدر نفسه، ص ٣ (قصيدة: وشاح أزرق)

[٣] – المصدر نفسه، ص ٥ (قصيدة: تقولين)

[٤] – المصدر نفسه، ص ٣ (قصيدة: وشاح أزرق)، يقول: "جرحتُ ازرقاقَ الوشاح".

[٥] – المصدر نفسه، ص ٤ (قصيدة: وشاح أزرق)

[٦] – المصدر نفسه، ص ١٣ (قصيدة: إسراء)، يقول: "خضيبانِ بالرؤى العذراءِ".

[٧] – المصدر نفسه، ص ١٦ (قصيدة: إلى امرأة)

[٨] – المصدر نفسه، ص ٢٠ (قصيدة: إلى ساقية)

[٩] – المصدر نفسه، ص ٢٩ (قصيدة: ابتهال)

[١٠] – المصدر نفسه، ص ٣١ (قصيدة: اسمكِ)

[١١] – المصدر نفسه، ص ٣٣ (قصيدة: مُستحِمّة)

[١٢] – المصدر نفسه، ص ٥٩ (قصيدة: فجر محمد)

من جهة أخرى نجد هذه التراكيب تصل مع صلاح الأسير إلى حد تشكيل صورة الفراغ، وهي صور كثرت عند الرمزيّين، نحو: دروب العدم،[١] والمَنِيّة التي لم تورِق،[٢] وجَعدَة النغَم الأزليّ...[٣]

ويبدو أنّ الشاعر قد تأثّر كثيرًا بالرمزيّة، لأنّه يستوحي منها طريقة التعبير، وهو، على الرغم من تأثّره ببعض الشعراء الرومنطيقيّين، كما سنبيّن بعد قليل، ظلّ ميله إلى الرمزيّة أقوى، وظلّ الطابع الرمزيّ أغلبَ على شعره، كلِّ شعره.

وبالعودة إلى شعر هذا الشاعر، نجده يرسم صورًا خاصّة به، موغلة في التعقيد، حيث يتداخل المجرد والمجسَّد على نحو ليس مألوفًا، أو قلّ ظهوره في الشعر العربيّ. وسنحاول أن نبيّن هذا من خلال بعض النماذج التي وردت في بعض قصائده.

يقول صلاح:

وسَلي وِشاحَكِ عَنْ خُيو طِ الوَجْدِ حَولَكِ كيفَ يُضني.[٤]

فالوشاح مَخيط بخيوط الوَجْد، وهو يلفّ بهذه الخيوط المرأة التي يتكلّم عليها الشاعر. واللافت في هذا التركيب هو مراعاة النظير (وشاح – خيوط)

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٨ (قصيدة: اسمها)

[٢] – المصدر نفسه، ص ٣٦ (قصيدة: مستحمّة)

[٣] – المصدر نفسه، ص ج (مسرحية: المثّال والحجر)

[٤] – المصدر نفسه، ص ٢٦ (قصيدة: إلى مغنية)

التي لا تأتلف إلّا في الوهم، لأنّها ترتبط بالوجد، وهو شيء مجرّد. وهذه الصورة ليست ممّا يؤلَف في الشعر العربيّ قبل مرحلة ما بين الحربين.

ويقول:

فظَلّي على الوَهْمِ كالعُرْ سِ في خاطِرِ المأتَمِ...[١]

فاللافت في هذا البيت هو صورة الفراغ المتشكِّلة من الجمع بين النقيض: العرس والمأتم، لأنّهما لا يمكن أن يجتمعا، إذ إنّهما من طبيعتين متناقضتين، ولكنّ الشاعر يجمع بينهما ليعزّز حركة اللاوعي التي تعلو على التناقضات في القصيدة، وتؤلّف بينها لتجعل المحالَ ممكنًا.

ويقول:

بلادي ضلوعُ اليقي نِ في ظمَإٍ أخضَرِ...[٢]

فالشاعر في هذا البيت يجعل لليقين – وهو مجرد – ضلوعًا كالبشر، ويخلع على الظمإ – وهو شيء معنويّ وإحساس – لونًا. فما هو هذا الظمأ الأخضر؟ وكيف يمكن أن يكون الظمأ أخضرَ، وما علاقة الظمأ بالاخضرار هنا؟ وما علاقة الضلع باليقين، وضلعِ اليقين بالبلاد؟ هذه أسئلة مشروعة في مثل هذه الصور. فإذا أردنا أن نعالج وقعَ الصورة في الشاعر قلنا إنّ الضلع يرتبط بالخلق (حواء خُلقت من ضلع آدم)، والبلاد، وهي هنا لبنان، تابعة لليقين ومرتبطة به كأنّها ارتباط الإنسان بضلوعه، أو ارتباط المرأة بالرجل في

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٣٢ (قصيدة: اسمكِ)

[٢] – المصدر نفسه، ص ٤٤ (قصيدة: بلادي)

عمليّة الخلق. أمّا الاخضرار فمردّه إلى طبيعة لبنان الخضراء، فكأن الظمأ الذي يتكلّم عليه الشاعر ظمأ إلى التجدّد والخُضرة المتمثّلة بالربيع، فيرى بلاده ظمأ إلى الحياة والتجدّد المستمر فيها.

ويقول:

نَلْتقي نحنُ يا هوى المستَحيلِ الـ ـسَمْحِ في غَصّةِ المرادِ البعيدِ...[١]

نحن هنا أيضًا أمام صورة فراغ: فكيف يكون المستحيل سَمْحًا؟ وكيفَ يَهوى الإنسانُ مستحيلًا إذا كان المستحيل لا يمكن الوصول إليه؟ فالسَمْح هو الكريم السخيّ، وهو الليّن السهل، وكلتا الصفتين تناقضان المستحيل. والشاعر هنا يعبّر عن صعوبة اللقاء إلّا في الحلم، فالمراد البعيد يغَصّ بسبب هذا اللقاء، والمستحيل يمنّ على الشاعر بلقاء في حلم أو خيال، لهذا السبب يبقى اللقاء مستحيلًا، ولكنّ هذا المستحيل يصير سمْحًا.

هذه الصور النماذج، وغيرها كثير في شعر صلاح الأسير، تمامًا كما أنّها كثيرة في بعض شعر رعيله من جيل ما بين الحربين العالميّتين، ومن بينهم جماعة "أبولو"، تعكس ميل الشعراء إلى تجديد اللغة الشعريّة، وقد بدأ تجديدها بالفعل من خلال شعر هؤلاء، ولا سيّما الرمزيين منهم، ومنهم شاعرنا.

د – تأثّر صلاح الأسير بالشعراء المعاصرين له: كما نجد هذا الشاعر متأثّرًا بعدد من الشعراء المعاصرين له تأثّرًا غيرَ خافٍ في شعره. فبالعودة إلى

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٩٥ (قصيدة: خلوة)

قصيدة "هي"[١] يظهر تأثّره واضحًا بصلاح لبكي في قصيدة "بلادي"،[٢] وزنًا وقافيةً ولغةً شعريةً، يقول، مثلًا:

وأطلَقْتُ نَفسي تشُقُّ المدى وتَرتَدُّ عَنْ كُلِّ عِقٍّ وَزورْ.[٣]

وصلاح لبكي يقول:

شَرَعْتِ السخاءَ وكوفيتِ عنْهُ منَ المجتدينَ بعِقٍّ وزورِ.[٤]

فالبيتان على البحر نفسه، وعلى رويّ واحد (مع أنّ أحدهما ساكن والآخر مكسور)، وآخر البيتين لفظهما واحد، وإن يكن رويّ الأوّل ساكنًا والثاني مكسورًا. ونجد عباراتٍ مشتركةً في القصيدتين: شطّ صور (عند الشاعرين)، أفياء نور (عند لبكي) وأطياف نور (عند الأسير)، على مفرق الشُهْبِ (عند الأسير) وعلى مفرق الدهر (عند لبكي)، أرى في البعيد شراعًا (عند الأسير)، وأرى من خلال الزمان البعيدِ قوافلَ (عند لبكي)... هذا بالإضافة إلى جو القصيدة العامّ الذي يظهر تشابهًا واضحًا عند كلا الشاعرين.

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٤٨ – ٥٠

[٢] – صلاح لبكي، **أرجوحة القمر**، بيروت: دار الريحاني، ط٣، ١٩٧٣، ص ٤٩ – ٥٣

[٣] – صلاح الأسير، **الواحة**، ص ٥٠

[٤] – صلاح لبكي، **أرجوحة القمر**، ص ٥٢

كما نجد تأثّرًا واضحًا أيضًا بقصيدة "الناسكة" لالياس أبو شبكة[١] وذلك في قصيدة "صلاة"،[٢] في فكرة القصيدة وفي بحرها (المتقارب) وفي رويّها.

ونجد تأثّرًا آخر بسعيد عقل في قصيدته "أحبّكِ"،[٣] فالقصيدتان على البحر نفسه (المتقارب)، وعلى رويّ واحد هو العين المكسورة، كما نجد بينهما بعض العبارات المتشابهة، مثل: في ذلّة الراكع (عقل)[٤] وفي ذلة الخاشع (الأسير).[٥] وهذا التأثّر واضح في جوّ القصيدة العامّ، وفي طبيعة الموقف من المرأة، ولكنه لا يُسقِط روعة الصور في قصيدة صلاح الأسير، كما هي الحال في قوله:

أنا نغمةٌ أفلَتَتْها العصورُ تموتُ على حُلمِها الضائِعِ.

أو في قوله:

تُسَرْبِلُهُ نَسَماتُ الحَنينِ فيَهفو إلى الأبَدِ الراجِعِ.

هـ – القصائد والبحور: ذكرنا أنّنا لا نعرف من قصائدَ منشورة لصلاح الأسير إلّا ما جاء في هذا الديوان، على الرغم من أنّه كان يكتب بعض

---

[١] – الياس أبو شبكة، **الياس أبو شبكة المجموعة الكاملة – في الشعر**، جونيه: دار الأوديسيه ودار رواد النهضة، ط١، ١٩٨٥، ص ٣٠٠ – ٣٠١

[٢] – المصدر نفسه، ص ١١٢ – ١١٣

[٣] – سعيد عقل، **سعيد عقل – شعره والنثر (رندلى)**، ص ٢٥ – ٢٧

[٤] – المصدر نفسه، ص ٢٥

[٥] – صلاح الأسير، **الواحة**، ص ١١٦

الملاحم التي ضاعت في الحرب، كما سبق أن أشرنا، ولم يُعثَر منها إلا على بعض الصفحات التي نقلها بصوته، وأثبتها منيف موسى في أحد كتبه.

وإذا عدنا إلى قصائد هذا الشاعر في ديوان "الواحة"، وعددها سبعة وخمسون، وجدنا بحورها تتوزّع على مجموعة من البحور، على النحو الآتي:

١ – ما جاء على بحر المتقارب (وهو عشرون قصيدة): وشاح أزرق،[١] تقولين،[٢] نغمة (مجزوء)،[٣] رجاء،[٤] إلى ساقية،[٥] ابتهال،[٦] اسمكِ (مجزوء)،[٧] مُسْتَحِمَّة،[٨] بلادي (مجزوء)،[٩] هي،[١٠] صلاة

[١] – المصدر نفسه، ص ٣ – ٤

[٢] – المصدر نفسه، ص ٥ – ٦

[٣] – المصدر نفسه، ص ١٤ – ١٥

[٤] – المصدر نفسه، ص ١٨ – ١٩

[٥] – المصدر نفسه، ص ٢٠ – ٢١

[٦] – المصدر نفسه، ص ٢٩ – ٣٠

[٧] – المصدر نفسه، ص ٣١ – ٣٢

[٨] – المصدر نفسه، ص ٣٣ – ٣٤

[٩] – المصدر نفسه، ص ٤٣ – ٤٥

[١٠] – المصدر نفسه، ص ٤٨ – ٥٠

الشمس،[١] إلى غربي،[٢] نداء،[٣] مأمل،[٤] إلى ربيع (مجزوء)،[٥] نائمة،[٦] صلاة،[٧] الغمرة الجريح،[٨] حنين،[٩] الخاطر الأزرق (مجزوء).[١٠]

ونلاحظ أنّ بين هذه القصائد خمسًا منظومة على المجزوء، في حين أنّ الأخرى على التامّ من هذا البحر.

٢ – وما جاء على بحر الخفيف (وهو ثلاث عشرة قصيدة): إسراء،[١١] إلى قاهرية،[١٢] وراء الجدار،[١٣] صلاةُ عذراء،[١٤] وحي

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٥٥ – ٥٧

[٢] – المصدر نفسه، ص ٧٠ – ٧١

[٣] – المصدر نفسه، ص ٨٠ – ٨١

[٤] – المصدر نفسه، ص ٨٦– ٨٧

[٥] – المصدر نفسه، ص ٨٨

[٦] – المصدر نفسه، ص ١٠٩ – ١١٠

[٧] – المصدر نفسه، ص ١١٢ – ١١٣

[٨] – المصدر نفسه، ص ١١٥ – ١١٦

[٩] – المصدر نفسه، ص ١١٧ – ١١٨

[١٠] – المصدر نفسه، ص ١١٩

[١١] – المصدر نفسه، ص ١٠ – ١٣

[١٢] – المصدر نفسه، ص ٢٢ – ٢٤

[١٣] – المصدر نفسه، ص ٢٧ – ٢٨

[١٤] – المصدر نفسه، ص ٣٧ – ٣٨

[١٥] – المصدر نفسه، ص ٥٢ – ٥٤

فجر محمّد،[١] ربيع،[٢] خلوة،[٣] إلى فراشة،[٤] سراب،[٥] السرّ المنتحر،[٦] موت الموعد،[٧] شتاء.[٨]

٣ – وما جاء على بحر الرمل (وهو ستّ قصائد): دمعة (مجزوء)[٩]، طيور المساء (مجزوء)،[١٠] حلم (مجزوء)،[١١] تكوين (مجزوء)،[١٢] انتظار (مجزوء)،[١٣] بوح(مشطور).[١٤] ونلاحظ أنّ كل القصائد التي جاءت على الرمل كانت إمّا من المجزوء، وإمّا من المشطور، وليست بينها أيّة قصيدة على التامّ.

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٥٨ – ٦٢

[٢] – المصدر نفسه، ص ٦٥ – ٦٩

[٣] – المصدر نفسه، ص ٩٥

[٤] – المصدر نفسه، ص ٩٦

[٥] – المصدر نفسه، ص ٩٧

[٦] – المصدر نفسه، ص ص ١٠١ – ١٠٤

[٧] – المصدر نفسه، ص ١٢٠

[٨] – المصدر نفسه، ص ١٢٤ – ١٢٥

[٩] – المصدر نفسه، ص ٩

[١٠] – المصدر نفسه، ص ٤٦ – ٤٧

[١١] – المصدر نفسه، ص ٩١

[١٢] – المصدر نفسه، ص ٩٢

[١٣] – المصدر نفسه، ص ٩٨

[١٤] – المصدر نفسه، ص ١٠٨

٤ – وما جاء على بحر الرجز (وهو أربعة قصائد): إلى غريبة (مجزوء)،[١] إلى امرأة (مجزوء)،[٢] خاطر (مجزوء)،[٣] لون غدي (مجزوء).[٤] وهنا أيضًا نلاحظ أنّ القصائد كلّها مجزوءة.

٥ – وما جاء على بحر السريع (وهو أربعة قصائد): اسمها،[٥] شذى،[٦] عرس،[٧] قبلكِ.[٨]

٦ – وما جاء على مخلّع البسيط (وهو قصيدتان): حكاية،[٩] سؤال.[١٠] وهنا نلاحظ أنّ الشاعر استعمل في القصيدتين فَعَلْ في الضرب، وهذا نادر في الشعر.

---

[١] – المصدر نفسه، ص ١ – ٢

[٢] – المصدر نفسه، ص ١٦ – ١٧

[٣] – المصدر نفسه، ص ١٢١

[٤] – المصدر نفسه، ص ١٢٢ – ١٢٣

[٥] – المصدر نفسه، ص ٧ – ٨

[٦] – المصدر نفسه، ص ٣٥ – ٣٦

[٧] – المصدر نفسه، ص ٩٣ – ٩٤

[٨] – المصدر نفسه، ص ١١١

[٩] – المصدر نفسه، ص ٧٩

[١٠] – المصدر نفسه، ص ١١٤

٧ – وما جاء على بحر الوافر (وهو قصيدتان): إلى طاغور (مجزوء)،[١] الأمّ (مجزوء).[٢] وهنا أيضًا نلاحظ أنّ الشاعر لم يستعمل البحر إلّا مجزوءًا.

٨ – وما جاء على بحر الكامل (وهو قصيدتان): إلى مغنّية (مجزوء)،[٣] ظمأ (مجزوء).[٤] وهنا كذلك لم يستعمل الشاعر إلّا المجزوء.

٩ – القصائد التي فيها تجديد في الشكل أو في دمج البحور (٤ قصائد):

٩ – أ – القصائد التي تحتوي على دمج للبحور (وهي قصيدتان): الخريف،[٥] وقد استعمل الشاعر في هذه القصيدة، على الرغم من أنّها قصيرة، أربعةَ بحور، هي: الرجز، والسريع، والرمل، والمجتثّ؛ ونهوند،[٦] وقد استعمل الشاعر فيها المتقارب، والرجز (مرّتان)، والسريع (مرّة واحدة).

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٨٩ – ٩٠

[٢] – المصدر نفسه، ص ٩٩ – ١٠٠

[٣] – المصدر نفسه، ص ٢٥ – ٢٦

[٤] – المصدر نفسه، ص ٧٧ – ٧٨

[٥] – المصدر نفسه، ص ٥١

[٦] – المصدر نفسه، ص ٨٢ – ٨٥

٩ – ب – القصائد التي فيها تجديد في الشكل ولكن على بحر واحد (وهي قصيدتان): للخلود،[١] وشراع.[٢] استعمل الشاعر في الأولى بحر الرمل، وفي الثانية بحر المتقارب.

هكذا يمكننا أن نقول إن الشاعر استعمل في قصائده ثمانية بحور كما رأينا، وجدّد في استعمال أربعة قصائد. كما نلاحظ أنّ أكثر استعماله كان للمتقارب، تامًّا ومجزوءًا، يليه الخفيف تامًّا.

٤ – خاتمة: لقد كان صلاح الأسير شاعرًا مقِلًّا، إلّا أنّه شاعر لم يُعطِه النقّاد حقَّه، فعلى الرغم من قلّة شعره المنشور، نجد لغته الشعريّة ناضجة جدًّا، وعلينا أن ننصفَه في العصر الذي نشر فيه ديوانه "الواحة"، أي عام ١٩٤٣. فقد كانت هذه المرحلة بداية للتجديد الواسع في الشعر العربيّ، وتفتّحًا للشكل الشعريّ الجديد. ونلاحظ أنّ هذا الشاعر قد أسهم في تغيير الشكل الشعريّ، ولا سيّما في قصيدته "الخريف" التي لم تستغرق في ديوانه أكثر من صفحة واحدة، لأنّه دمج بين مجموعة بحور، مجدِّدًا في استعمال الرويّ والقوافي، وذلك قبل أن تنشر نازك الملائكة قصيدتها "الكوليرا" بكثير. كما أنّ جملته الشعريّة كانت، بالقياس إلى ما كان يُكتَب في عصره، جملةً تحمل رؤيا جديدةً في التعبير، لا يضاهيه فيها من رعيله إلّا سعيد عقل وصلاح لبكي. فقد تمكّن هذا الشاعر من إدخال تجديد واضح في الصورة

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٦٣ – ٦٤

[٢] – المصدر نفسه، ص ٧٢ – ٧٤

والعبارة الشعريّتين، ولئن كان أديب مظهر أوّل من أدخل التعبير الرمزيّ إلى قصيدة كاملة عندما كتب "نشيد السكون"، فإنّ صلاح الأسير قد حلّق في استلهام التعبير الرمزيّ في قصائده، كما فعل سعيد عقل أكبرُ الرمزيّين وأهمُّهم في جيل ما بين الحربين العالميّتين.

قراءة الإيقاع الوزنيّ في قصيدة "كرنفال الدمى" للدكتور جرجي طربيه

١ – مقدمة: يعتبر عنصر الإيقاع، بأنواعه، من أبرز مقوّمات القصيدة، لأنّه يدخل في إطار الموسيقى، والموسيقى تمثّل دورًا رئيسًا في عمليّة التصعيد العاطفيّ داخل القصيدة.

ومن المعروف أنّ التشكيل الموسيقيّ في الشعر الحديث يختلف عنه في الشعر القديم، بمعنى أنّه ينوّع الإيقاع، ويكسر عنصر الأحاديّة المتكرّرة في البيت الشعريّ القديم. وهذا عمل معقّد جدًّا، يحتاج إلى الإلمام بالموسيقى الشعريّة وبالإيقاع معًا. وهو يختلف عن الإلمام بالوزن وحده، لأنّ الشاعر هنا يشكّل إيقاعه ويُثريه بغير وسيلة، فيتعدّى مسألة البحر والالتزام بشروطه.

٢ – قراءة القصيدة:

أ – الأوزان العامّة في القصيدة: تتألّف قصيدة "كرنفال الدمى" من مئة وثلاثة وثمانين سطرًا،[١] يتفاوت فيها طول كلّ سطر. وقد لجأ فيها

١ – لا بدّ في السطر، لكي يعتبر سطرًا، من أن يشكّل وقفة طوعيّة يقفها المؤلّف: إمّا بإدخال رويّ، وإمّا عن طريق العودة الاختياريّة إلى السطر. أمّا إذا كان حجم السطر طويلًا جدًّا يُضطرّ صاحبه إلى استعمال السطر التالي، فيُعتبر السطران سطرًا واحدًا، كما هي الحال في السطرين: ٧٠، و٨٨.

الشـــاعر، ليشـــكل إيقاعه، إلى تفعيلات البحور التالية: الرجز، والســـريع، والرمل، والخفيف، والكامل؛ أي أنّه أخذ من تفعيلات خمسـة بحور خليليّة، فنوّع في اسـتعمالها، وأضـاف إليها نقلاتٍ خاصّـة ومزجًا شـخصـيًّا على النحو الذي سنقوم بإظهاره في الدراسة.

وبالعودة إلى النصّ، نجـد أنّ البحر الغـالـب هو الرجز. إنّـه عمود الإيقاع الفقريّ في القصـيدة. فالنصّ يبدأ بالسـريع (سـطر ١) وينتقل منذ السطر الثاني إلى الرجز:

١ – صنَوباتُ القرى

// /ْ – /ْ //ْ

مستفعلن/ فاعلن

٢ – مغازِلُ الثلوجِ في الذرى

// /ْ – // /ْ //ْ – //ْ

مفاعلن/ مفاعلن/ فعلْ

فنحن هنا نجد "فاعلن" في آخر السـطر الأول، وهي من مقوّمات السـريع، في حين أنّنا نجد "فَعَلْ" في آخر السـطر الثاني وهي ليسـت من الرجز أصـلًا، بل من المتقارب، حيث يصـحّ أن تكون زحافًا في العروض وعلّة في الضرب، ويكثر استعمالها في آخر أسطر القصائد التي تكتب على تفعيلات الرجز في الشعر المعاصر عمومًا. على أنّنا، في الواقع، إذا عدنا إلى طبيعة تفعيلات الرجز رأينا أنّ مفاعلنْ (//ْ //ْ) تجوز في مسـتفعِلنْ (/ْ /ْ

//ْ)؛ وفَعَلْ (//ْ) المذكورة تعادل، صوتيًّا، نصفَ مفاعِلنْ (//ْ /ْ /ْ)، فهي ليست غريبة عن طبيعة البحر الذي أخذت منه التفعيلات، أي الرجز، ولا تسيء إلى إيقاعه.

وبالعودة إلى قصيدة "كرنفال الدمى"، يمكننا القول إنّ إيقاع الرجز هو الإيقاع الأساسيّ في القصيدة، لأنّه الأكثر تواترًا فيها، والذي يقبض على مفاصل الموسيقى بداخلها كما ذكرنا؛ وقد أدخل فيه الشاعر تعديلين اثنين:

١ – التعديل الأوّل: هو باستعماله التفعيلة فَعَلْ (//ْ) في نهاية الأسطر على النحو الذي ذكرنا، كما في قوله [س٢]:

صَنَوباتُ العِشْقِ والسَهَرْ

//ْ //ْ – /ْ /ْ //ْ – //ْ

مفاعلن / مستفعلن/ [فعَلْ]

٢ – والتعديل الثاني: هو باستعماله فاعلن (/ْ //ْ) في أوّل السطر جوازًا من مستفعِلن (/ْ /ْ //ْ)، كما في قوله [س١٥]:

رأسُكِ الماسيُّ يا صَنوباتْ

/ْ //ْ – /ْ /ْ //ْ – //ْ //ْ

[فاعلن]/ مستفعلن/ مفاعلانْ

وهذا الأمر يتكرّر كثيرًا في القصيدة، كما هي الحال في الأسطر: ١٣، ٣١، ٣٢، ٣٨، ١١٤، ١١٧، ١٢٧، إلخ.

ونجد الشاعر أيضًا يُدخِل التفعيلة نفسها جوازًا في أوّل السريع، كما في قوله (س ١٢٧):

خَدّرَتْني بسِهامِ الإبَرْ

/ْ //ْ – /ْ ///ْ – /ْ //ْ

[فاعلن]/ مفتعلن/ فاعلن

وليس مزجُ الشاعر بين الرجز والسريع غريبًا لأنّ البحرين متقاربان عمومًا، وكثيرًا ما يمزج بينهما شعراء الحداثة في القصائد، من أجل تكثيف الإيقاع وإثرائه، بمعنى أنّهم يستعيرون الجوازات (ولا سيّما العلل) منهما معًا في أسطر القصيدة الواحدة؛ ويمكننا أن نجد هذا بكثرة إذا عدنا، مثلًا، إلى شعر بدر شاكر السياب.

أمّا بالنسبة إلى بحر الكامل فالتدقيق فيه يدلّ على أنّه يمكن أن يتداخل مع الرجز، لهذا السبب اشترط العروضيّون أن تردَ متفاعلن (///ْ //ْ) مرّة واحدة على الأقلّ في البيت، كيلا يلتبس بالرجز. لكنّنا بالعودة إلى جوازات البحرين نجدنا في الكامل أمام مستفعلن (/ْ /ْ //ْ) التي تجوز من متفاعلن (///ْ //ْ)، وهي الجواز الأساسيّ الأشيع. ولكن يمكننا استعمال جوازات مستفعلن أيضًا على أنّها جوازات من المرتبة الثانية (إيقاعيًّا)، فتتداخل بهذا زحافات البحرين. أمّا العلل فأقلّ منها في تداخلها. من هنا يمكننا أن نقول إنّ إيقاع الكامل يتآلف وإيقاع الرجز،

ويمكن جمعه في القصيدة الواحدة، كما فعل الشاعر في "كرنفال الدمى"، حيث راح يتنقّل بين تفعيلات البحرين مُوازِنًا.

واستعمل الشاعر، كما ذكرنا، الرمَلَ في غير سطر من القصيدة (مثلًا: س ١٩ – ٢٢، ٤٠، ٤٩ – ٥٣، ٦٢، ٦٧، إلخ...) ووظيفته أن يبطّئ الإيقاع بصورة عامّة بتفعيلته الأساسيّة البطيئة (فاعلاتن /ْ //ْ /ْ)، على أنّه قد تتخلّله سرعة، من آن إلى آن، إذا استعمل الشاعر الزحاف فَعِلاتن (///ْ /ْ)، كما جاء، مثلًا في قوله (س: ٦٦ – ٦٧):

وحُبورًا صَفَّقَتْ أطْيارُ عُرْسي

///ْ /ْ – /ْ //ْ /ْ – /ْ //ْ /ْ

[فعلاتن]/ فاعلاتن/ فاعلاتن

تحتَ أجراسِ السماءْ

/ْ //ْ /ْ – /ْ //ْ

فاعلاتن/ فاعلانْ

حيث تعكس التفعيلة الأولى (فَعِلاتن ///ْ /ْ) في هذه التشكيلة المؤلّفة من خمس تفعيلات سرعةَ حركة الفرح الذي يصفّق، لتعود مجدّدًا بعد ذلك إلى تباطئها الطبيعيّ في البحر.

أمّا استعمال السريع فقليل نسبيًّا في القصيدة، إذ إنّه ورد في تشكيلتين فقط، ومن غير أن تكون أسطره كثيرة: التشكيلة الأولى في أربعة أسطر (٥٨ – ٦١)، والتشكيلة الثانية في سطرين (١١١ – ١١٢).

ويتألّف البحر السريع، كما هو معروف، من تفعيلة الرمل (فاعلاتن /ْ //ْ /ْ) وتفعيلة الرجز (/ْ /ْ //ْ) الأساسيّتين، مع جوازاتهما؛ وعليه، فإنّ إدخاله إلى أسطر النصّ لا يشكّل مفارقة إيقاعيّة لأنّ الرجز والرمل كلاهما يخترقان أسطر القصيدة، وبنسب مرتفعة.[١]

ب – التفعيلات الأخيرة في الأسطر: بالعودة إلى تفعيلات آخر الأبيات التي عرفنا في الأوزان التقليديّة تحت اسم العلل،[٢] والتي تتحوّل هنا إلى تفعيلات نهاية الأسطر، نجدنا في القصيدة أمام مجموعة كبيرة منها. ففي السريع نحن أمام مفاعلن (//ْ //ْ)، وفَعْلُنْ (/ْ /ْ). وفي الرجز نحن أمام مفاعِلنْ (//ْ //ْ)، ومَفاعِلانْ (//ْ //ْ ْ)، وفَعولْ (//ْ ْ)، ومُفتَعِلانْ (/ْ ///ْ ْ)، ومستَفعِلانْ (/ْ /ْ //ْ ْ)، بالإضافة إلى فَعَلْ (//ْ) المأخوذة من المتقارب، وقد أشرنا إليها، والتي تنتشر بكثرة في القصيدة.

أمّا تفعيلات آخر الرمل فهي: فاعِلانْ (/ْ //ْ ْ) التي لا تكون في غير مجزوئه، وفَعِلانْ (///ْ ْ)،[٣] وفاعِلُنْ (/ْ //ْ)، وفاعِلاتن (/ْ //ْ /ْ).

---

١ – نسب الرجز أكبر من نسب الرمل في النص بشكل واضح.

١ – الفارق بين العلّة والزحاف أنّ الزحاف يدخل على أسباب التفعيلة، في حين أنّ العلّة تصيب الأوتاد. والعلل نوعان: العلل الأساسيّة التي تطال آخر البيت، فتلزم الشاعر بها لأنّها تدخل في تشكيل القافية، والعلل المفارقة وهي تلك التي لا تدخل على أواخر الأبيات، ولا تلزم الشاعر بها، فتشبه الزحاف في كونها عارضة، ولكنّها تختلف عنه في أنّها تطيب الأوتاد.

٣ – هذه التفعيلة هي جواز فاعلانْ (/ْ //ْ ْ) في العروض التقليديّة.

ونجدُنا أمام شـــكل إيقاعيّ غير مألوف يظهر مرّة واحدة فقط (س ٥٤) حيث يقول:

تَعبرُ الساحاتْ

/ْ //ْ /ْ – /ْْ

فاعلاتن/ فَعْلْ (أو: فاعلن/ فَعلانْ)

وهو ليس من الرمل، لأنّه يتألّف من إضـــافة ذيل إلى فاعلاتن (/ْ //ْ /ْ) ما يشكّل شكلًا إيقاعيًّا جديدًا يشبه تفعيلتين متتاليتين هما فاعِلن (/ْ //ْ) وفَعْلانْ (/ْ /ْْ).

وتفعيلات آخر الخفيف هي: فاعلاتن (/ْ //ْ /ْ)، وفَعِلاتُنْ (///ْ /ْ). على أنّنا نجد الشـــاعر في الســـطرين ٦٢ – ٦٣ يُداخِل بين الرمل والرجز، ويقوم بنقلة لا نكاد نشعر بها:

صفحَةُ الأفْقِ صُدِّعَتْ لخُواري

/ْ //ْ /ْ – //ْ //ْ – ///ْ /ْ

فَاعِلاتن/ مفاعلن/ فَعِلاتن (رمل)

قُبَّة الشرقِ ساعةً يا دَهْرُ هَبْني لِلبكاءْ

/ْ //ْ /ْ – //ْ //ْ – /ْ /ْ //ْ – /ْ /ْ //ْْ

فاعلاتن/ مفاعلن/ مستفعلن/ مستفعِلانْ

خفيف ← رجز

ونجد التنويع أيضًا في آخر تفعيلات الكامل. فالكامل يبدأ بالظهور إيقاعيًّا في السطر ٣٤، من غير أن يستعمله الشاعر بشكل تفعيلات متكاملة ومستمرّة، لأنّه يمرّر تفعيلة منه، ويكمل سياق الرجز:

ربّاهُ ما هذا الظلامُ الدامِسُ الدهرِيُّ ما هذا التعَثُّرُ في الحُفَرْ

/ْ /ْ// – /ْ /ْ //ْ – /ْ /ْ //ْ – /ْ /ْ //ْ – /ْ /ْ //ْ – ///ْ //ْ

مستفعِلنْ/ مستفعِلُنْ/ مستفعِلنْ/ مستفعِلُنْ/ مستفعِلُنْ/ متفاعِلنْ

حَتّامَ هذا النَزْعُ تحتَ صَخْرَةِ القدَرْ

/ْ /ْ //ْ – /ْ /ْ //ْ – //ْ //ْ – //ْ

مستفعِلنْ/ مستفعِلنْ/ مفاعِلن/ فَعَلْ

بدليل أنّنا نجد في آخر السطر الثاني فَعَلْ (//ْ)، وهي التفعيلة التي أخذها الشاعر من المتقارب وأدخلها على آخر الرجز، كما أشرنا قبل قليل.

على أنّ تفعيلات الكامل تظهر متكاملة ومستمرّة منذ السطر الحادي والأربعين، وتتواتر مرارًا في القصيدة، لتنتهي هذه بها. ونجد تفعيلات آخر أسطر الكامل هي: متفاعِلانْ (///ْ //ْْ)،[1] ومستفعِلانْ (/ْ /ْ

١ – لا تجوز هذه التفعيلة في العروض التقليديّة إلا في مجزوء الكامل.

//ْ ْ)،[١] ومفتَعِلانْ (/ْ ///ْ)، ومســـتفعِلنْ (/ْ /ْ //ْ)، وفَعْلُنْ (/ْ /ْ).[٢]

وهنا نلفت إلى أنّ تفعيلات بحرَي الكامل والرجز تستغرقان القسمَ الأكبر من القصيدة. والشاعر يستعمل التنويعَ الكبير في الإيقاعات من أجل أن يخلقَ الجوّ الذي يريد؛ فالتركيب الوزنيّ الذي نشير إليه يتحرّك مع حركة المعنى الداخليّة، ويمكّن الشاعر من تحقيق نوع من التوازن بين الفكرة وحاله النفسيّة.

ج – تقويم أخير: لا يمكننا أن نقول إنّ الشعر الحديث شعر بلا إيقاع لأنّه هجرَ مفهوم البيت؛ ولا يمكننا اعتبار الشاعر عاجزًا عن تركيب بيت الشعر لأنّه يستعمل تراكيب صوتيّة مختلفة عن تركيب البيت، كما حلا لبعضهم أن يقول بسبب قصر نظره، وتشبّثه بالقديم والتقليد. في الواقع، إنّ تشكيل الموسيقى الشعريّة على النحو الذي أظهرنا يحتاج إلى إلمام بالعروض والأوزان من جهة، وإلى خبرة في التعامل مع الإيقاع من جهة

٢ – هذه التفعيلة جواز من متَفاعلانْ (///ْ //ْ) في المجزوء أيضًا.

٣ – في السطر ٧٤. وهنا نلفت إلى أنّنا نستطيع اعتبار الشاعر استعمل تفعيلة الوافر (وهي: مفاعلَتن //ْ ///ْ)، وجوازها مفاعيلُنْ (//ْ /ْ /ْ) إذا أخذنا السطر ٧٣ على أنّه مستقلّ هو وما بعده عمّا قبله، فيكون الشاعر قد استعمل بهذا ستةَ أوزان لا خمسة عندئذٍ. أمّا إذا اعتبرنا السطر ٧٣ استمرارًا لما قبله، وكذلك السطر ٧٤، ولكنّه مفصول عمّا قبله إيقاعيًّا، أي لإظهار تكرار الرويّ، صرنا أمام الكامل بالجوازات التي أشرنا إليها، ونحن نميل إلى هذا.

ثانية. كما أنّ تركيب تفعيلات البحر مع تفعيلات البحر الآخر يفترض، لكي ينجح، ذوقًا موسيقيًّا رهيفًا.

لقد تمكّن الشاعر في هذه القصيدة من المزج بين الأصوات الموسيقيّة بشكل متناسق أمَّنَ له ما يريد.

ولعلّ التنظيم الموسيقيّ الذي نجده هنا يبلغ ذروته في كونه غيرَ متنافر. فتركيب البحور مع بعضها يشكّل صعوبة كبيرة، لأنّ الانتقال من تفعيلات بحر إلى تفعيلات بحر آخر يمكن أن يُحدِث نشازًا في الصوت الموسيقيّ، وعيبًا إيقاعيًّا يسيء إلى حركة المعنى. إلّا أنّ مقدرة الشاعر الإيقاعيّة هي وحدها ما يضبط هذا الأمر، ويجعل النقلةَ مأمونةً معقولة، خصوصًا عندما لا تكون هذه النقلة من مقطع إلى آخر، بل في قلب المقطع الواحد. سنحاول أن نظهر هذا من خلال تسلسل السطور الآتية:

– مُتَصَبِّبًا عَرَقًا يُغادِرُ جنَّةَ الفردَوسِ مَطرودًا مُهانْ

/// // ْ – /// // ْ – /// // ْ – / / // ْ – / / ْ //ْ

متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلنْ/ مستفعِلنْ/ مستفعِلانْ (كامل)

– ساعةً وَقَفْتُ ساعةً على قَناطِرِ الزَمانْ

/ // ْ – // // ْ – // // ْ – // // ْ – //ْ

فاعلن/ مفاعلنْ/ مفاعلن/ مفاعلن/ فَعولْ (رجز)

– بَكَيْتُ حتّى مالَ قطْبُ الأرضِ واخْتَلَّ المكانْ

// /// – / / /// – / / /// – / / /// ///

مفاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعِلانْ (رجز)

– عِندي مِنَ الأحزانِ يا نَفسي مَؤُونَةَ أَلْفِ عامْ

/ / /// – / / /// – / / /// – /// ///

مستفعلن/ مستفعلنْ/ مستفعلن/ متفاعِلانْ (كامل)

– حُزَمٌ منَ الأَحْزانِ أهْرائي تَفيضُ على الدَوامْ

/// /// – / / /// – / / /// – /// ///

متفاعلنْ/ مستفعلنْ/ مستفعلنْ/ متفاعِلن (كامل)

فنحن نلاحظ أنّ الشاعر قد انتقل في السطر الثالث ههنا من تفعيلات الكامل إلى تفعيلات الرجز، ولكنّه مهّد للنقلة بالتحوّل من متفاعلنْ (/// ///) السريعة الوقع إلى مستفعِلنْ (/ / //) البطيئة في التفعيلة الثالثة، ثمّ إلى مستَفعِلانْ (/ / ///)، وهي جواز استعمله في كلّ من الكامل والرجز كما نلاحظ، وقد أشرنا إليها في أثناء الدراسة؛ ثمّ عاد فانتقل في السطر الرابع من الرجز إلى الكامل، ولكنّه دخل على الكامل بثلاثة جوازات منه (٣ مرات مستفعِلنْ)، وهي تفعيلات مشتركة بين الكامل والرجز، ولم يُدخِل متفاعِلنْ (/// ///) السريعة إلّا رابعةً، ليستمرّ في الكامل من بعد. ومثل هذه النقلات، كما نلاحظ، تعكس ذوقًا

موسيقيًّا وامتلاكًا لطبيعة الإيقاع الوزنيّ، لا ضعفًا فيه كما يحلو لبعضهم أن يقول.

٣ – خلاصة عامّة: يمكننا أن نقول أخيرًا إنّ التراكيب الوزنيّة المعاصرة في شعرنا الحديث قد طوّرت إيقاع الشعر العربيّ، ونقلته من رُتوبِه في الأبيات الجاهزة إيقاعيًّا، الثابتة زمنيًّا في صوتِها (عدد تفعيلات واحد متكرّر) إلى ديناميكيّة لافتة، وتَحَوُّل مستمرّ يلائم التجربة التي يعبّر عنها الشاعر في النصّ. والخليل بن أحمد، برأيي، عندما نقل النظام العروضيّ المعروف في علم العروض، لم يكن قصده أن يضع الشكل الموسيقيّ النهائيّ للشعر العربيّ، بل كان يؤرّخ للموسيقى الشعريّة التي بلغها الشعر حتّى أيامِه، ولا كان همّه كذلك أن يُقَوْقِعَ الإيقاعَ في نظام واحد. لكنّ النقد العربيّ تناول عملَ الخليل على أنّه منظور نهائيّ للموسيقى الشعريّة، ما أساء إلى التجربة الموسيقيّة الشعريّة فيما بعد، لأنّه سجنها في أشكال محدودة، طموحُ الشعر أكبر منها بكثير.

الكلمة الشعريّة في نص أنطون قازان

أَيمكن للإنسان أن يجبل الكونَ بالكلمة، كما جبلَ اللهُ الإنسانَ من طين وخلقه؟

لَعَمري، نعم! فلِلكلمةِ قدرة على الخلق، إذا ما ارتقى بها صاحبُها إلى أثير الرؤيا لتشفَّ، وتغدوَ رقيقةً كالروح. لِلكلمة قدرة على الخلق، إذا تحوّلت إلى شعر، فلم تعد كلامًا. ولا أُريد بالكلمة الشعريّة تلك التي سُبِكَت من وزنٍ وإيقاعٍ مفَعَّل، بل التي جُعلَت داخل تركيب معَ أخَواتها، بطريقة جديدة، لتشِعَّ من داخل، فيشِعَّ النصّ بها. تلك هي كلمةُ الخلق.

كان أنطون قازان شَغوفًا بتلك الكلمة، فجعل شعرَه، والنثرَ أيضًا، حافلاً بها، حتّى لكأنّه يستعين بها لِيخترقَ قشرةَ الواقع نحو جوهره، فيُعيدَ سَبْكَه بِكرًا، بعد أن تسرَّبَت إليه ذاتُه، فكوّنتْه مجدّدًا. لهذا السبب، فإنّ ما يكتبه قازان لا يعكس الموضوعَ بمقدار ما يصوّر ما تركه هذا الموضوع في ذاته من أثر، أو، بعبارة أخرى، نظرتَه هو إلى هذا الموضوع. فإذا تناول في كلامه بشارة الخوري، أو الإمامَ الأوزاعيَّ، أو جبرانَ، أو صلاح لبكي، أو سعيد عقل، أو جورج غريّب، أو صاحبَ "أفاعي الفردوس"، أو سواهم، نقل صداهم وما حفروا من أثر في كيانه، ولم يقرأهم من بعيد.

أنطون قازان، يلحّ، في كلّ ما كتب، حتّى في كتاباته القانونيّة، على أنّ الحرفَ يجب أن يخرج من القلب، معانقًا ما يجاوره من حروف، لتصير الكلمات، كلُّ الكلماتِ المتجاورةِ، انخطافاتٍ أدبيّةً، وإشراقاتٍ جديدةً، ينعكسُ في ألَقِها كونٌ جديد وراء قشرة هذا الكون. إنّها اللغة الشعريّة بامتياز.

أمّا في الشعر، فنجدُنا أمام هذه الأُشغولة، حتّى إنّه، مع هذا الشاعر، لم تعد قيمته في الأوزان، بمقدار ما أنّها كامنة في اللغة الشعريّة، والإيقاعات الداخليّة، والتقسيمات التي تنتشر في النصّ. يقول قازان، مثلًا:

أَأَرى الجَمالَ ولا أراهُ مُصَفِّقًا وأرى الربيعَ فلا أرَاهُ مُنَوَّرا؟[١]

ليس مردُّ إيقاعِ هذا البيتِ إلى بحر الكامل الذي صِيغ عليه، بل إلى التوزيع المتجانس فيه للكلمات، وإلى تكرار البنية التي تُوَزَّع فيها الموسيقى بالتساوي. وكذلك ليست بلاغتُه في الصيغ وحدَها، بمقدار ما أنّها كامنة في الإيحاءات الكثيرة التي تتواتر في ظِلال الكلام: فالجمال يعكس الفرَحَ عادة، لكنّه هنا لا يصفّق؛ والربيع منوَّر بسبب ألوان زهوره المنتشرة، ولكنّه ليس منوَّرًا هنا. هكذا تخلق العلاقة بين الجَمال والتصفيق، وبين الربيع والتنوير، بؤرةً لافتة للمعنى، تتأسّس عليها الدلالة، ثمّ تنكسر هذه الدلالة بالنفي (لا أراه)، ليتحوّل هذا الانكسار أُشغولة جديدةً، يؤكّدها الاستفهام في البيت. هذه الانزياحات في اللغة هي التي تجعلها شعريّة، وهي التي تؤسّس لواقع

---

١ – أنطون قازان، **المجموعة الكاملة**، بيروت: دار النهار، ط٣، ٢٠١١، ٤ (شعر)/ ١١

جديد، وراءَ قشرة الواقع المألوف، بوساطة اللغة. وهذه الاستعمالات البكر هي بمنزلة خلق جديد لكلٍّ من اللغة والواقع.

هذا من جهة. من جهة أخرى، فإنّ لعبة التناقض من شأنها أن تُفَكِّكَ الكلامَ لتردّه إلى حكم العدم، لأنّ نواته، أو مركزه، يُنسَف، بفعل تصادم المتناقضات الذي يولّد ضربًا من الفراغ، إلّا أنّه فراغ يمهّد للتأسيس، لا فراغُ العدَم الذي يناقض الوجودَ تمامًا. فمِنَ التناقضات التي تُلِحّ على هدم الصورة في الواقع العقليّ وتنسفها، ينبثق حضور آخر، مختلفٌ تمامًا، متأسّسٌ من هذين الطرفين المتناقضين، ولكنّه مختلف عنهما في آن. إنّه الحضور من الفراغ الذي أحدثته الصورة. يقول قازان، مثلًا:

أَطلَقْتُ من كبِدِ الظلامِ أشعّةً، أَجْرَيْتُ من قلبِ الجلامدِ كَوثَرا.[١]

فثمّة تناقض هنا بين الظلام والأشعّة التي تخرج من أعماقه، وبين الجلمود من الصخور الذي يكون يابسًا تمامًا والماءِ الكوثر؛ لكنّ هذين الضدين يخرجان هنا من هذا التصادم والاستحالة، ليصيرا صورة متعانقة من التناقضات. ومثلها قوله: "الحُسْنُ في غير الجَمال"،[٢] و"الحقيقة في

---

[١] – المصدر نفسه، ٤/ ١٢

[٢] – المصدر نفسه، ص ٤/ ١٧

الخيال"،[١] و"أبدعت من وهم الجمال حقائقًا"،[٢] و"يلقى الفراق تلاقيًا"،[٣] و"الصَدّ مثل الوصال"،[٤] و"لا يبابَ مقفرٌ"،[٥] إلخ...

هذه الصور التي تتركّب من لغة شعريّة لافتة، تعيد صوغَ الأشياء بوساطة اللغة، وبها يزامل الكاتبُ اللهَ في برْءِ الوجود. يقول أنطون قازان في الشعر: "أيّة حسرة تعتري الكون إن هو تضاءل يومًا، أو خبا!"[٦] ويقول: "قيمة الأشياء بمقدار تفاعلها والإحساسِ الإنسانيّ، وإلّا كانت جمادًا تافهًا عميقًا."[٧] ويقول: "لِيَبْقَ الشعرُ توّاقًا إلى جمال أسمى..."[٨] كلّ هذا يعني أنّ اللغة تعيد خلقَ العالم، عند قازان، بالجَمال. وهذا الجمال الذي بَرَأَ شاعرُنا به في شعره تسرّب إلى نثره أيضًا، على تعدّد أنواع هذا النثر، فأخرجه من نثريّته الترابيّة إلى أثير الشعر.

الشعر عند أنطون قازان حالة، وقوّةُ إبداعٍ تتجاوز الحاضرَ والماضيَ إلى المستقبل؛ أو، بعبارة أدقّ، تجعل الحاضر أكثر نموًّا وازدهارًا، لينشدَّ دائمًا

---

[١] – الموضع نفسه.

[٢] – ٤/ ١٨

[٣] – المصدر نفسه، ٤/ ١٩

[٤] – المصدر نفسه، ٤/ ٢٨

[٥] – المصدر نفسه، ٤/ ٤٥

[٦] – المصدر نفسه، ١ (دراسات في الأدب والحياة)/ ٢٨٤

[٧] – المصدر نفسه، ١/ ٢٨٥

[٨] – المصدر نفسه، ١/ ٢٩١

نحو المستقبل.[١] ونصُّه الشعريّ، في الزمان الذي كُتب فيه، أصدقُ دليل على هذا.

والشعر أيضًا، عند قازانَ، كتابة بالأعصاب، وبنبض القلب، يقول: "والشعر أفئدة شُدَّت إلى عصَب."[٢] ما معنى هذا؟ معناه، ببساطة، أنّ الذات هي الكون، وأنّ الخارج، ههنا، لا وجود له إلّا من خلال هذه الذات. إنّها هي التي تصنعه، وهي التي تعطيه معنًى، ومن غيرها هو مَحْوٌ، وقفر يباب، لا معنى له ولا قيمة، ولا نبضَ حياة؛ كالبلقع الموات هو، حتّى تتسرّب إليه الحياة من الذات، وينهضَ به الشعر. لهذا السبب تتحرّك اللغة الشعريّة في مسرح الجمال، وتبثّ به الحياةَ في كلّ ما حولها: تنغمس الصورةُ في أعماق الوجدان، ثمّ تخرج منه، فتأخذُ شكلها، فيما هي تتّخذ شكلَ الكيان الذي خرجت منه بعد انغماس.

باللغة الشعريّة تمكّن أنطون قازان من أن يخلق الكونَ من حوله، وبالجمال أخرجَه، وبالشعر حَبَاه روحًا مُحيِيَة. لقد وعى قوّة الكلمة، حين تنزاح عن محورها الأساسيّ، وتَدخلُ في انزياحها هذا طَيَّ انزياحاتِ الكلمات المجاورة، فتصيرُ معًا فِعلَ خَلق؛ وبهذا الخلق وحده يتأسّس الشعرُ ويؤسّس. وهو، إذ كتَبَ ما كتب كان يُخرِج نبضَ قلبه، ليمسحَ به أشياءه والكلماتِ.

---

[١] – راجع مقالته: "أشياء حول الشعر"، في: المصدر نفسه، ١/ ٢٨٤ وما بعدها.

[٢] – المصدر نفسه، ٤/ ٢٠

وكان بإزميله المميَّز ينحت في ضمير الوجود ذاتَه التي انسكبَت على كلّ ما فيه، فجعلت عالمه الذي رصفَتْه مَداميكُ لغته الشعريّة فردوسَه المستعاد.

القيم المشكّلة للقصة في قصص منصور عيد
(من خلال "وبعدك يا بيروت" و"غدًا يزهر الثلج")

١ – مقدّمة: تقوم الرؤية القصصيّة عند منصور عيد في مجموعته "وبعدك يا بيروت"، وروايته "غدًا يزهر الثلج" على عمق قِيَميّ يتحكّم بها، ويحرّكها من أوّلها إلى آخرها، ويشكّل ما يمكن تسميته في التحليل السرديّ بالمنظور؛ أو يمكننا أن نقول إنّ هذا المنظور تخترقه القيم اختراقًا تامًّا، ويُبنى على أساسها.

٢ – القيم وطبيعتها عند منصور عيد: يمكن أن نحدّد القيم على أنّها "أحكام معياريّة لها اتصال بالواقع يتمثّلها الفرد من خلال التفاعل والمعايشة مع المواقف المختلفة ويشترط أن تنال الرضى عنها من المجتمع."[١] وعلى هذا الأساس، يتمثّل منصور عيد العالمَ من خلالها، ويحاول أن يعكس هذا التمثُّل في أقاصيصه ورواياته.

ويمكننا أن نوزّع هذه القيم، كما تظهر في العملين المشار إليهما على ثلاثة محاور رئيسة:

١ – القيم الوطنية،

٢ – والقيم الإنسانيّة العامّة،

---

[١] – لا مؤلّف، **مقال: تعريف القيم**، موقع: بيت القيم، مقال بتاريخ ١٠/ ١١/ ٢٠٠٩

٣ – والقيم المشتركة، وهي التي تشترك بين الوطنيّة والإنسانيّة العامّة.

من هنا، فإنّ هذه القيم تشكل بابًا للدخول إلى أقاصيصه ورواياته، حتّى تلك التي لم تشملها دراستنا هنا (مثل: طائر الفينيق، وشرارات الرماد، وغرباء، ودروب وأطياف، وسواها...).

لقد اختار منصور عيد أن يجسّد منظوره من خلال أقاصيصه ورواياته، وأن تكون هذه الأقاصيص والروايات انعكاسًا للمفاهيم التي يؤمن بها. هكذا فإنّ نصّه وثيقة عن حياته.

٣ – القيم الوطنيّة: تتجلّى مجموعة القيم الوطنيّة في الكتابين موضوع الدراسة، من خلال شخصيّات القصة، سواء أكان هذا في تصرّفاتها، أم في الحوار الذي يقيمه بينها.

وأوّل هذه القيم هو الانتماء إلى الوطن الذي يظهر جليًّا، بل محوريًّا، في مجموعة "وبعدك يا بيروت" من خلال التشديد على انتماء الجدّ إلى مدينة بيروت، وهي تمثّل الوطن كلّه. يجسّد الجدّ محبّته لهذه المدينة بقوله: "شريان حديديّ ينقل الدم الحارّ في جسم هذه المدينة التي أحببناها في كلّ قطرة من دمائنا. إنّها بيروت مدينة الأحلام التي تسألني عنها يا صغيري."[١] وهو يختار أجمل ما في الوطن لتجسيد تعلّقه به: بيروت.

---

[١] – منصور عيد، **وبعدك يا بيروت**، الذوق: منشورات سيدة اللويزة، ط٢، ٢٠١٤، ص ١٤

وقد جسّد منصور عيد هذا الانتماء بالذكرى التي انتشرت في ثنايا أقاصيصه في الكتاب، لأنّه يظهر لنا أنّ التمسّك بهذه الذكرى هو ضرب من التمسّك بالوطن. وفي الواقع، فإنّ مجموعة "وبعدك يا بيروت" كلّها تقوم على أساس الذكريات التي يسترجعها الكاتب من خلال حوار الشخصيّات، لينقل من خلالها أفكاره.

يواكب قيمة الانتماء الأساسيّة قيم مكمّلة، هي التضحية والبطولة والفداء والحرّيّة، وكلّها قيم ملازمة للانتماء إلى الوطن والتمسّك به. ومن مظاهر الحرّيّة التي تتجلّى في العمق الوطنيّ الديمقراطيّة، والبرلمان، وحرّيّة التفكير والمعتقد: "تمثال الحرّيّة! في كلّ زاوية من كلّ قلب، نصبوا تمثالًا للحرّيّة... وراء تلك الأبنية "برلمان" ممثّلي الشعب، عنوان الديمقراطيّة... على صفحات الصحف التي ترتسم في كلّ صباح خطب باسم مفاهيم الحرّيّة... في أثمان السلع المعروضة في الواجهات رموز للحرّيّة... في تلك الصور المعلّقة على الجدران العالية تدعو الهواة إلى الأفلام والحفلات والاستعراضات، رموز للحرّيّة. والعلم اللبنانيّ! أَنسَتْنا أَرزته المكلّلة بالمجد... أنّ في هذا العالم عبوديّة، وأنّ فيه شعوبًا لا تعيش مجدَ الحرّيّة."[١]

ومن القيم الوطنيّة التي ينقلها الكاتب إلينا أيضًا: التعايش، والوحدة الوطنيّة، والمصير المشترك، وهي قيم أدّى سقوطُها إلى الحرب اللبنانيّة، كما نفهم من كلامه: "وتبرق عينا مروان... أفكاره التحرّريّة تدعو إلى التعايش،

[١] – المصدر نفسه، ص ٢٠

إلى الوحدة الوطنيّة، إلى المصير المشترك، وإلى الإحساس الواحد بعد الواحد... فجأة... يتوقّف الزمن وتتعثّر خطى الأيام وتتبعثر الأمكنة وتتمزّق الأقنعة. ويسقط الوهم الكبير: بيروت مدينة الدماء والدمار."[١] إنّ سقوط القيم التي أشرنا إليها هنا يعني سقوط المواطن، وانفجار الحرب بفعل التنابذ وانعدام الإحساس بالمواطَنَة؛ بل أكثر: تعني تزوير القضايا الكبرى، وانفجار الوطن والموت العبثيّ: "الأب وابنه يتقاتلان من أجل وهم قضيّة، عشّش في الأذهان كما تعشّش العنكبوت في تلك الزوايا العفنة. أبناء المسكن الواحد يتذابحون من أجل قطعة من وطن، فيموتون لتحيا صورهم على الجدران السوداء، مع عبارات الكذب والتدجيل، والابتزاز التي تصطاد صغار العقول وضعاف النفوس."[٢]

وحبّ الوطن هو الوجه الثاني للانتماء، وبسببه يُلَبّي نداء الوطن والأرض؛ لهذا نجد أغوب باكيريان الأرمنيّ يترك كلّ شيء ويعود إلى وطنه أرمينيا: "هكذا أَلْهَبَ نداء العودة الحنين في النفوس المجذّرة في تاريخها وعاداتها وذكرياتها، على الرغم من حالة الاستقرار التي نعم بها الكثيرون من المهجّرين، حيثما أقاموا."[٣] من هنا يحدّد حبّ الوطن للمواطن توجّهاته العامّة ومسار حياته، لأنّه حقيقة جوهريّة: "حبّ الوطن ليس خدعة... حبّ الوطن

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٣٧

[٢] – المصدر نفسه، ص ٦٤

[٣] – منصور عيد، **غدًا يزهر الثلج**، لا دار نشر، ٢٠٠٥، ص ٧

تضحيات لا تنتهي."[١] وتمثّل هذه الحقيقة الفاصل الحقيقيّ بين الشعور بالسعادة والمنفعة، والوطنية الحقّة والمواطَنَة.

ويُظهِر منصور عيد لنا العناصر المناقضة للقيم الوطنيّة، والتي تسبّب الاهتراء والسقوط، وأبرزها: السياسة، والمعادلات الدوليّة والإقليميّة، وسقوط الإنسان. يؤدّي كلّ هذا إلى الحرب داخل الوطن، حيث تنشأ خطوط التماسّ في زمن الجنون: "إلى بيتي الذي صار في زمن الغباء شبحًا من أشباح خطوط التماسّ"،[٢] ويصير كره الآخر والقتل والتهجير قدرًا للناس، ينتقلون إلى المقابر ليحتموا بسكينة الأموات من ضجيج الأحياء وحقدهم: "فصورة المقبرة ارتسمت في مخيلته يوم هَجّروا قريته، وصراخ المقهورين يضجّ في ليلها الأحمر. يومها كانت مقبرة الضيعة ملجأه، يحمي نفسه فيها. يحمي نفسه من الذبح والتقطيع."[٣] هذه الحرب الضروس ينتج عنها التشريد والموت داخل الوطن الواحد، وموت الضمير، وتنبلج صورة الميليشيات والمتاريس، ومظاهر الحرب الأخرى. كما ينتج عن سقوط القيم الوطنيّة الحقّة الإبادة (وهنا إبادة الأتراك للأرمن)، والتمييز العرقيّ الذي يؤدّي إلى فَرز الناس بعيدًا عن الإنسانيّة والمواطَنَة: "فاعتبر الاتّحاديّون الأتراك أنّ الأرمن جسم غريب مغروس في قلب السلطنة العثمانيّة، وأنّهم يشكّلون خطرًا عليها. هكذا وجدوا

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٤٨

[٢] – منصور عيد، **وبعدك يا بيروت**، ص ٣٥

[٣] – المصدر نفسه، ص ٢٨

الفرصة مناسبة، مع تطوّرات الحرب، لتنظيم عمليّة إبادة وتهجير لشعب من أقدم شعوب الشرق الأوسط، وأكثرها تحضُّرًا، وتشبّثًا بأرضه، ودينه، ولغته، وتقاليده."[١]

٤ – القيم الإنسانيّة العامّة: إلى جانب القيم الوطنيّة، تظهر منظومة قيم إنسانيّة عامّة، يبني عليها منصور عيد مواقفه في الكتابين موضوع الدراسة.

وأولى هذه القيم المحبّة، وهي تتجلّى في أكثر من مظهر: محبّة الجدّ لحفيده (قصة: ليرة واحدة)، ومحبّة الأسرة لبعضها وتماسكها (أسرة أغوب في "غدًا يزهر الثلج")، وهو تماسك يحافظ، في مجاله الأبعد على تماسك الوطن؛ وكذلك محبّة الآخرين، ومشاركتهم مشاعرهم وأحاسيسهم.

ومن القيم الإنسانيّة المهمّة عند منصور عيد الكرامة، وعزّة النفس، والبرَكَة: "مساعدات... مساعدات... مساعدات... وجماعات من البشر تنعقد في صفوف الذلّ والعار والحاجة أمام العتبات الجديدة، بعدما كانت توزّع الخيرَ والبَرَكَة والكرامة وعزّة النفس، داخل العتبات العتيقة."[٢] وكذلك الإحسان، لأنّه يمثّل عنصر المحبة وجوهر التعاطف في الحال الإنسانيّة: "

– يبدو أنكِ جائعة؟

– جدًّا يا سيدي.

---

[١] – منصور عيد، **غدًا يزهر الثلج**، ص ٩

[٢] – منصور عيد، **وبعدك يا بيروت**، ص ٥٢

– سآخذكِ إلى قصري، تعملين في خدمتي ستأكلين حتّى التخمة."[١]

والإيمان والتمسّك بالقناعات يمثّلان أيضًا جوهرًا إنسانيًّا، ولعلّ شخصيّة سيفاك أبرز مثال على هاتين القيمتين، لأنّه ترك كلّ شيء في سبيل العودة إلى وطنه، وإن كان عرف فيه قدرًا تاعسًا كلّ التعاسة؛ فقد ظلّ ثابتًا في قراره، متمسّكًا بوطنيّته: "هو فوق أرض جورجيا الخضراء، وقريبًا سيكون فوق أرض أرمينيا الخضراء وهضابها الملوّنة بالأزاهير والأحلام، فوق التربة المقدّسة التي غادرها شابًّا وحيدًا، وها هو يعود إليها حاملًا هدايا العمر والحنين."[٢] وغياب هذا الثباتِ في القرار والتمسّكِ بالقناعات يعني الضياع.

ولعلّ التمسّك بالحضارة وجه من وجوه القيم التي تجعل الإنسان أكثر إنسانيّة، وتدفعه إلى الانغماس أكثر في تفتيح القيم: "حضارات البعيد والقريب، تستظلاّن مجدَ لبنان..."[٣]

وتنعكس جملة من القيم الإنسانيّة الأخرى في كتابات منصور عيد، أبرزها الوفاء الزوجيّ والتشارُك اللذان يُعدّان مدماكًا أساسيًّا في بناء الأسرة، وقد تمثّل هذا بآني وأمها في رواية "غدًا يزهر الثلج"، وكذلك بالإيمان والمحبّة والوفاء: "ولداي؟! ربيتهما كما ربيت أنا. الإيمان... المحبّة... الوفاء...

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٦٩

[٢] – منصور عيد، **غدًا يزهر الثلج**، ص ٤٠

[٣] – منصور عيد، **وبعدك يا بيروت**، ص ١٩

الأخلاق..."[١] فالتماسُكُ الأُسَريّ القائم على المحبّة، والتضحيةُ في سبيله، هما القيمة الأساسيّة في رواية "غدًا يزهر الثلج".

وتمثّل الصداقة دورًا أساسيًّا في القيم الإنسانيّة، فهي تُظهر المحبّة والوفاء والثبات في المشاعر، والصدق والاستعداد للتساعد، والثقة والاطمئنان: "تلك الرفيقة التي تحوّلت بعد أيام إلى صديقة وفيّة مخلصة، تأتمنها على أسرارها الطفوليّة البريئة، وتنسج معها أحلام شبابها، بل تجد في رفقتها ثقة قويّة بالنفس ومحبة ووفاء، واطمئنانًا لا توفّره لها أيّة رفيقة أخرى، ولا أيّ فرد من أفراد عائلتها."[٢]

٥ – مظاهر سقوط القيم الإنسانيّة: تظهر في الكتابين موضوع الدراسة جملة آثار لسقوط النزعة الإنسانيّة، يحاول القاصّ أن يُظهرها عبر القَصّ للقارئ، وهي تمثّل أكبر الأخطار. وأولى هذه الآثار الإبادة والتهجير، والتمييز العرقيّ (الذي قام به الأتراك مع الأرمن في رواية "غدًا يزهر الثلج").

وكذلك القمع على أنواعه: قمع التفكير والحرّيّة، ويُظهر منصور عيد هذا في التعامل مع الناس في الاتّحاد السوفياتيّ القديم، حيث يجب أن يفكّروا كما يريد الحزب، فيمتنعوا عن قراءة ما يحظّر الحزب قراءته، ويكون تفكيرهم كما يريد هو. وهذا القمع يعامل الناس بطريقة واحدة، فلا يقيم للضعف مكانًا، ولا يحترم العجائز: "الجنديّ الواقف عند الباب لم يَرقْ له منظر هذه

---

[١] – منصور عيد، **غدًا يزهر الثالج**، ص ٢٤

[٢] – المصدر نفسه، ص ٢٢ – ٢٣

المرأة الراكعة على التراب فاسقط على كتفها قبضة ثقيلة، وأرسل إلى مسمعها لعنة طعنت قلبها... وقبل أن تستعيد العجوز أنفاسها تعثّرت من جديد، ولكن ليس من ضعف في جسدها بل من تحطّم كيانها..."[١]

كذلك يظهر هذا القمع أيضًا في الحرب اللبنانيّة، لأنّ الميليشيات المتقاتلة لا تقيم وزنًا للقيم، ولا للأخلاق والقناعات، بل تستمرّ في قتل كلّ مَن يخالفها، وأحيانًا من أجل أمور شخصيّة جدًّا، كالسرقة، والابتزاز، وسوى هذا.

ومن مظاهر القمع أيضًا تحويل العامل والمواطن إلى أداة بيد السلطة، تحرّكهما كما تشاء، ولا تبدي أيّ اهتمام بمشاعرهما أو بقناعاتهما. بل أكثر: فالسلطة تتجسّس على الناس، وتتّهمهم بما تريد من التهم التي تُنسَب إليهم، وتأخذهم بالظنّة خوفًا من أن يؤدّي الفكر إلى خلخلة في نظام الحزب الواحد الحاكم. فآني تُسجن ستّ سنوات، وتُنفى عن مدينتها وأهلها سنتين أخريين، ولا ذنب لها على الإطلاق سوى أنّ أخاها رفض الانخراط في عمل المخابرات، والتجسّس على أصدقائه وجيرانه وأهله والوشاية بهم.

وقد يكون أخطر ملمح من ملامح سقوط القيم الإنسانيّة سيطرة النزعة المنفعيّة، وفقدان البعد الروحيّ في العلاقات بين الناس، وفي علاقة الإنسان بالعمل. فالإنسان، في هذه الحال، يتحوّل إلى آلة صمّاء، ويفقد الشرط الإنسانيّ الأول، وهو المشاعر، فيسقط ضحيّة المادّة التي تسلب

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٤٣

الإنسان روحه: "كيف يتحوّل الإنسان إلى آلة تحرّكها الحاجة وتميتها الرتابة؟... الحاجة الرئيسة لاستمرار الحياة؟ هي الحاجة إلى الطعام توقظه من استراحة الصباح... تفصله عن منزله وعائلته... تبعده في جوف الأرض في دياجير المناجم والمقالع... ترميه بين آلات المصانع... تملأ رئتيه بالسموم... ترهق أوصاله، وتقهره في صفوف الانتظار المضني عند شباك الذلّ... ويكتفي من الحياة بإشباع جوع غرائزه."[١]

والشكل الإنسانيّ البديهيّ لسقوط الإنسانيّة في الإنسان هو القرف: "خطوط التماس في بيروت ميدان هواية "القبضايات" يلهون عبرها باصطياد الملل في الزمن الرتيب، فيقصفون الثواني والساعات برشقات تغزر وتتقطّع حاملة التقزّز إلى النفوس، والتقيّؤ إلى الأمعاء، والقرف... القرف؟ نعم..."[٢] وهذا القرف إنسانيّ وحضاريّ في آن، لأنّه يعكس نفورًا من كلّ شيء: من التنابذ الدينيّ، والسقوط الحضاريّ، وانهيار الضمير؛ وكذلك من السرقة، والغشّ، والاعتداء على الكرامات؛ ومن الحرام، وسقوط الأخلاق، وإغراء المال، وتجّار المصير، والوساطة التي تضرب القانون.

في ظلّ واقع كهذا، تسقط البطولة الحقّة، لأنّ متطلّباتها كلّها تغيب: "كم تغيّرت مفاهيم البطولة يا عم صابر! كان البطل إنسانًا فوق البشر، إنسانًا يخدم بفرح ويعطي بلا ثمن، ويعيش من أجل الحرّيّة ويموت من أجل

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٥٢ – ٥٣

[٢] – منصور عيد، **وبعدك يا بيروت**، ص ٤٢

الكرامة والشرف. كان إنسانًا يضحّي بنفسه من أجل الآخرين. كان مثالًا نحلم به، ونحبّه، ونتمنّى أن نكون واحدًا مثله، فصار البطل "باشا" نخافه لأنّه يقطع الطرقات، ويعتدي على الأبرياء، ويستغلّ الضعفاء، ويسرق الآمنين."[١] هذه هي المفارقة التي نجدها في الكتابين معًا، وهي النتيجة الأخيرة لسقوط الإنسانيّة في الإنسان؛ فالحرب اللبنانيّة مسخَت القيم، وحوّلت المفاهيم إلى نقيضها، وصار السفّاح بطلًا وقائدًا؛ والحزب الواحد المتسلّط باسم العقيدة جعل الإنسان آلة بيده، فسلّط عليه أزلامه، وقمعه بشتى الوسائل، وأفقده مشاعره الإنسانيّة الحقّة.

٦ – القيم المشتركة: تتقاطع بين القيم الوطنيّة والقيم الإنسانيّة العامّة قيم مشتركة تنسحب على كليهما؛ وأبرز هذه القيم الانتماء، وهو القيمة الكبرى في كلّ من الوطنيّة والإنسانيّة. فالانتماء إلى الوطن يجعل الإنسان مواطنًا حقيقيًّا، والانتماء إلى الإنسانيّة يجعل الإنسان إنسانًا أصيلًا، فهو ينتمي إلى أسرة، وإلى أصدقاء، وإلى مجتمع معين يستمدّ منه مقوّماته الإنسانيّة.

والتضحية، بدورها، من القيم المشتركة؛ فالمواطن يضحّي من أجل وطنه، ولا يبخس عليه بالغالي والنفيس ليزدهر؛ وكذلك يضحّي الفرد من أجل أسرته مراعيًا مصالحها، مقدّمًا إياها على مصالحه الشخصيّة.

ورفض الجشع أيضًا قيمة مشتركة، فهي تضمن للوطن الحصانة، وتبعده عن المصلحة الشخصيّة التي يمكن أن تدمّره، كما حصل في بيروت

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٥٨ – ٥٩

ولبنان خلال الحرب الأهليّة، لأن هذه الحرب كانت صورة صارخة عن تنامي الأنانيّة، وتغييب الآخر. وهو أيضًا يخرّب الأسرة، ويدمّر العلاقات فيها، لأنّ الجشِع من أفرادها يتناسى وجود الآخرين، فتصطدم كلّ الآمال بطموحاته وطمعه، وتنهار التشكيلة الأُسريّة شيئًا فشيئًا.

٧ – خاتمة: وبعد، يمكننا أن نقول إنّ منصور عيد يبني رؤيته القصصيّة على أفق أخلاقيّ – قيميّ، ينطلق منه لينقل رؤيته إلى العالم؛ فالعالم من غير قيم لا يعنيه، ويصير جحيمًا. أمّا الإنسان فيغدو كائنًا عاد إلى شريعة الغاب، في ظلّ سقوط القانون، واستِنَانِ قانون جديد ينطلق من المنفعة الشخصيّة – أيًّا يكن ملمحهَا: رجل الميليشيا، الحزب الواحد، رجل السياسة الساهر على مصالحه هو، التاجر الأنانيّ، إلخ... في ظلّ هذا القلق على غياب القيم الذي يعانيه منصور عيد، جاءت قصصه صرخة في وجه الجميع من أجل أن يتنبّهوا إلى ما يمكن أن يخسروا.

مشروع أنسي الحاج في الشعر

– ١ –

عالم أنسي الحاج مليء بالغرابة والتخريب، بمقدار ما أنّه مليء بالرقيّ الذي يصل في بعض كتاباته إلى حدّ الصوفيّة (الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع). وتجربة هذا الشاعر رائدة، في الستينيّات والسبعينيّات، في الكتابة الجديدة، طموحها أن تعيد خلق العالم على شاكلة ذات الشاعر، لا كما هو في الواقع. فما التخريب الفظّ الذي نقع عليه في ديوانيه الأوّلين "لن" و"الرأس المقطوع" إلّا تمهيد لبناء عالم جديد، هدأت ملامحه في "الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع" من خلال استدارة روحيّة لافتة.

وإذا أردنا أن نتكلّم على حياة ما في هذه الدواوين (دواوين أنسي الخمسة قبل "الوليمة") قلنا إنّها تمثّل عمر إنسان: مرحلة الطفولة والمراهقة ("لن" و"الرأس المقطوع")، ثمّ مرحلة الشباب ("ماضي الأيام الآتية")، فمرحلة النضوج والرجولة ("ماذا صنعتَ بالذهب ماذا فعلت بالوردة")، وصولاً إلى مرحلة الكهولة ("الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع").

وتتلازم مع هذه المراحل المذكورة مرحلتان: الأولى هي مرحلة معانقة الشرّ (الديوانان الأوّلان) التي تواكبها عمليّة تخريب؛ والثانية هي مرحلة الخير (الديوان الخامس) التي تواكبها عمليّة بناء؛ وبين هاتين المرحلتين واحدة

انتقاليّة تربط بينهما، وتحمل مضامينهما (الديوانان الثالث والرابع). لذلك يمكننا أن نقول إنّ دواوين أنسي الخمسة المذكورة هي صورة لعمره هو، وهو عمر مليء بالتناقضات، وتفاعلها هو ما يولّد الحياة.

ولعلّ أبرز ما يمثّل مرحلة المراهقة في الديوانين الأوّلين هو عمليّة قتل الأب، والتمرّد على الله. فالله، كما يقول فرويد، يمثّل الأب؛ وكذلك الأب، في "أنا" الإنسان العليا، يمثّل الله، وكلاهما تمثيل للقانون. فالإنسان الذي يواجه اللهَ والأبَ "ملعون" في نظر الناس، وقد مثّل أنسي هذه اللعنة الأولى بقوله:

"أبحث عنكِ، أنتِ يا لذَة اللعنة!"[١]

وتوازي هذه اللعنة عمليّة "السقوط": خروج آدم من الفردوس بسبب عصيانه. بالمقابل، تُخرِج هذه "اللعنة" شاعرَنا من أفقيّة المجتمع المألوفة، وتُحطّم رتوب الحياة التقليديّة. لهذا السبب يقول: "أُفكّر في القتل."[٢] ويعني هذا قتلًا للأب – الله وما يمثّله، حتّى نجده يقول:

"أهزّ الله
أضربه..."[٣]

---

[١] – أنسي الحاج، **لن**، بيروت: دار الجديد، ط٢، ١٩٩٤، ص ٢٧

[٢] – المصدر نفسه، ص ٤١

[٣] – المصدر نفسه، ص ٧٤

هكذا يبدأ أنسي تجربته بقطيعة في ديوانه الأوّل، تستمرّ في الثاني، حيث يكون جسد الشاعر "هاوية"[١]. والشاعر يخلق كلّ شيء.[٢] ويقتل الكاهنَ الذي يمثّل السلطة الدينيّة ومرادف الله/ الأب في الأنا العليا:

"يركبني أيّها الكاهن...

لا!

بلى،

أيّها البغل!

ما عقابك؟ لا أنتَ لا أحد."[٣]

– ٢ –

تمثّل اللغة في هذين الديوانين الأوّلين الأداة الأولى للهدم؛ فأنسي ينسف اللغة التقليديّة بما فيها من بلاغة ونظام دلاليّ معروف، ليركن إلى لغة جديدة، مبعثرة، شديدة التشويش. ولعلّ مثل هذه اللغة هي الأكثر ملاءمة لرؤياه الخاصّة. وبعثرة الكلمات والجمل هي، بدورها، ضرب من التمرّد وقتل الأب؛ فاللغة التقليديّة التي تحمل صورة هذا الأب/ الله، بما فيها من بلاغة ورصانة وقانون، لا تناسب تمرّده. والأمر مماثل بالنسبة إلى موقفه من

---

١ – أنسي الحاج، **الرأس المقطوع**، بيروت: دار الجديد، ط٢، ١٩٩٤، ص ١٠٥

٢ – المصدر نفسه، ص ١٠٧

٣ – أنسي الحاج، **لن**، ص ٨٠

القصيدة، فالتركيب الوزنيّ المتواتر تنظيم يحمل، هو أيضًا، صورة الماضي الذي يعكس صورة النصّ – الأب، وهو تجسيد لتلك السلطة التي يعمل على كسرها وتفتيتها، من أجل أن يتحوّل عنها إلى نصّ – ابن، نصّ جديد يخالف الماضي بأشكاله، ويفتح الباب على آفاق الممكن اللامحدود. هذا هو طموح الهدم عند شاعرنا، وهو طموح أقلّ ما يقال فيه إنّه يحاول أن يعيد بناء العالم بلا سلطة، ومن غير قمع وقوانين. ويعني هذا، بلغة علم النفس، أنّ الأنا السفلى تعمل على كسر الأنا العليا، لتتحرّر من سجنها وأُطرها، وتبيح لنفسها كلّ شيء. هنا بالتحديد يبدأ الخلق كما من عدم، لأنّ الذات المنعتقة تعيد توزيع الحقائق والقيم على شاكلتها، وبناء على رؤياها الخاصّة بها، وهي رؤيا لا تتلاءم والواقع الناقص.

– ٣ –

يتحوّل الشاعر، في المرحلة الانتقاليّة (ماضي الايام الآتية) إلى الإله "زوس" الذي يهبط على "داناي" ليُنجب منها ذكَرًا يقتل جدّه:

"أعرف أنّني زوس
الذي هبط عليكِ في السجن
وأَنْجَبَ منكِ ذكرًا
قتلَ جدّه حسب النبوءة..."[١]

[١] – أنسي الحاج، **ماضي الأيام الآتية**، بيروت: دار الجديد، ط٢، ١٩٩٤، ص ٢٥

يستعيد هذا الموقف أسطورة قتل الأب، ليصير الشاعر أبًا لكلّ المخلوقات. فـ"زوس" يخلع "كرونوس" عن سيادته، بحسب الأسطورة، ويحبسه في التارتار، بعد أن كان "كرونوس هذا" قد قتل أباه "أورانوس"، وينصّب نفسه إلهًا مكانه، فيبدأ حكم الآلهة في الأولمب. ويعني قتلُ الأب أيضًا قتلَ الله، رمزيًّا، والحلولَ محلّه في عمليّة الخلق. ولعلّ عنوان الديوان نفسه يحيلنا إلى هذا الصراع: الماضي – الآتي. أمّا ماضي الأيام التي ستأتي فتأكله نار الشاعر: تُحرقه نار الآتي ليصير الأفق مفتوحًا على مصراعيه من أجل الخلق. يصير الشاعرُ/ الأبُ/ اللهُ هو الخالقَ، والطين الذي يخلق به هو اللغةُ نفسها: لغة الشعر الجديد. إنّها نزعة نيتشويّة بامتياز، تكرّس الإنسانَ الخارقَ الجديدَ بديلًا من إله الماضي، والابنَ الجبّار الجديدَ محلَّ أبيه المرفوض، والنصّ الشعريّ الجديد محلّ النصّ الشعريّ القديم. هذه هي مرحلة الانتقال – الجسر الذي يربط بين الماضي والآتي، بين الأيام التي مضت بعد أن جفّت، والأيام التي ستأتي بخصبها. من هنا نفهم قول الشاعر في هذه المرحلة: "كانت لي أيّام ولم يكن لي عمر."[١] فقد انتهى العمر لأنّه محدود، ومشروط بالقانون والمرحلة، وبدأت الحياة في زمن بلا وقت، يمتدّ حتّى اللانهاية.

---

[١] – أنسي الحاج، **ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة**، بيروت: دار الجديد، ط٢، ١٩٩٤، ص ٤٩

– ٤ –

يكتمل مشروع أنسي الحاج في "الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع"، وتصل رؤياه الفنّيّة إلى هدفها، لها السبب نجد هذا الكتاب يتشكّل في الهدوء، بعكس الكتب الأخرى: لقد زالت حدّة المراهقة، وتراجع توتّر التخريب، وهدأ توثّب الشباب، لتحلّ محلّه سكينة العارف الرائي. إنّها مرحلة أقصى النضوج بامتياز، فالصراع مع الأب الذي نجده في الدواوين السابقة لم يعد ظاهرًا، وحلّ محلّه سلام عميق – سلام الابن.

يستعيد الشاعر في "الرسولة" أسطورة الخلق، لكنّه خلق من لون آخر، وعقاب "السقوط" هنا عقاب من نوع جديد. فالتمرّد الذي عرفناه في "التكوين"، وكان الدافعَ إليه "حوّاءُ" حين قدّمت ثمرة الشجرة (شجرة معرفة الخير والشرّ، أي الوعي والمعرفة) لـ"آدم"، فعصا معها، وطُرِدا من الفردوس ملعونين، هذا التمرّد ينقلب هنا، ليصير تمرّد الرجل (آدم) بفعل تعاليه وشموخه؛ فقد انفصل عن المرأة لأنّه وجدها أضعف منه، بعد أن كانا واحدًا، فعاقبه الله على هذا بالحبّ.

هكذا يحاول أنسي أن يؤسّس لواقع جديد من خلال شعورِ طرده من عالمه السابق، لأنّه تكلّم على لذّة الخطيئة والعهر والمخالفة في الدواوين السابقة. هنا تحوّل إلى حبّ من نوع آخر: حبّ أعمق من ذاك الذي رفضه سابقًا، لأنّه صوفيّ الطابع، يحلّ فيه الواحد في الآخر. وبهذا يصير حلم "الفردوس المفقود" هنا هو استعادةَ الوحدة، ولكنْ بين الذات الذكريّة والذات

الأنثويّة اللتين انفصلتا بفعل شرّ الرجل وكبريائه. "الخطيئة الأصليّة" هنا هي الانفصال، والتكفير عنها يكون بالاتّحاد مرّة أخرى.

ولعلّ أكثر ما يلفت في هذه التجربة هو اللغة. فالتحوّل نحو الألوهة وتقمّص الربوبيّة يتمّ عبرها. الشاعر يبدأ بصوت النادِم، ليصير متكلِّمًا، في نهاية النصّ، بصوت الله، ويدعو الإنسان إلى الفردوس، فاتحًا له أبواب العودة:

"على بُعد قبلة تقفون من الباب...
تعالوا
كلّلوا رؤوسكم بذهب الدخول
وأحرقوا وراءكم
أحرقوا وراءكم
أحرقوا العالم بشمس العودة."[١]

تمثّل هذه العودة استقرار أنسي وخروجه من اضطراب المراهقة النفسيّ. إنّه يكتب نفسَه مرّة جديدة، ويعيد كتابة العالم من حوله، ولكن بلغة أكثر هدوءًا، وأعمق يقينًا. لقد اختزن الشاعر تجربته كاملة، ووصل إلى طرف مشروعه، واكتملت له الأشياء بحسب ما خطّط له في هذا المشروع:

---

[١] – أنسي الحاج، **الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع**، بيروت: دار الجديد، ط٢، ١٩٩٤، ص ٥١ – ٥٢

أنجز نصّه الجديد بعد أن خرج من قشرة النصّ القديم، وصوّر أفقَه الآتي بعد أن استطاع الخروج من أيامه الماضية.

– ٥ –

في مشروع أنسي تحَوُّل نحو قصيدة ذات شكل جديد: القصيدة الخالية من الوزن. وهذا الشكل الشعريّ هو الشكل الذي شجّعت عليه مجلّة "شعر"؛ لكنّ المشكلة كانت أنّ التنظير له ظلّ مائعًا، عمومًا، ومفتقرًا إلى الوضوح والدقة. وكان مشروع هذه المجلّة شبيهًا، إلى حدّ كبير، بمشروع أنسي، فكلاهما يريد تدمير الواقع المهترئ، لتأسيس واقع جديد. يقول أنسي: "أوّل الواجبات التدمير."[١] وهو يجعل للقصيدة الخالية من الوزن ثلاثة شروط: الإيجاز، والتوهّج، والمجّانية."[٢] لكنّ هذه الشروط الثلاثة التي ذكرها تبقى مائعة وغامضة، ولا تصلح لأن تكون بديلًا من القصيدة المفعّلة لهذا السبب. وهذه الشروط تنطبق خصوصًا، على غموضها، على ديوانيه الأوّلين بصورة خاصّة، لكنّ ديوان "الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع" يحتاج إلى أكثر. إنّه يعوِّل على اللغة أوّلًا، وليست المسألة فيه مسألة وزن أو نثر.

وعلى هذا، فإنّ المسألة الأولى في القصيدة الخالية من الوزن هي اللغة الشعريّة؛ لكن حتّى هذه اللغة تبقى شيئًا غامضًا بحاجة إلى إيضاح: فما

---

١ – أنسي الحاج، **لن**، ص ١٥

٢ – المصدر نفسه، ص ١٨

الذي يميّزها عن سواها؟ وما هي المعايير التي تجعلها شعريّة بعد أن سقط الوزن منها؟

لقد قامت القصيدة الخالية من الوزن، عند أنسي خصوصًا، على تأثّر واضح بالغرب، ولا سيّما بمواقف السرياليّين الذين جرّبوا "الكتابة الآليّة" écriture automatique، وهي اختراع طبّقه أندريه بريتون مع فيليب سوبو في كتاب "الحقول المغناطيسيّة" les champs magnétiques. غير أنّ هناك فرقين أساسيّين بين تجربة الأجانب وتجربة العرب في هذه المسألة، هما: طبيعة اللغة، وطبيعة الشعر. فاللغات اللاتينيّة والأنغلوسكسونيّة تختلف تمامًا عن اللغة العربيّة، وما يصحّ فيها، وفي جُمَلِها، لا يصحّ بالضرورة في اللغة العربيّة وجُمَلِها. أمّا مفهوم الشعر، فحتّى لو تلاقى فيه الطرفان الغربيّ والعربيّ على قواسم معيّنة، يظل مرتبطًا باللغة؛ وبسبب اختلاف اللغتين هناك اختلاف في موقفهما من الشعر. كما أنّ المواقف الحضاريّة المختلفة بين الشرق والغرب، والتجربة الفاوستيّة الغربيّة التي تتعارض مع التجربة الروحانيّة الشرقيّة، تحتّم الافتراق بين المفهومين.

هكذا دخل على عالم الشعر العربيّ عدد كبير من حملة الأقلام الذين عجزوا عن تطويع الموسيقى الشعريّة في نصوصهم، فهربوا منها إلى تلك العبارات الغامضة التي حدّدوا بها القصيدة الخالية من الوزن تحت اسم "قصيدة النثر"، وهي تسمية مغلوطة جدًّا، وترجمة سيّئة للمصطلح الفرنسي poème en prose! وعندما تبنّت مجلّة "شعر" التوجّه نحو هذا الضرب من الكتابة

الشعريّة كان عدد من الداعين إليه متمكّنين من الوزن، كيوسف الخال، وأدونيس، وشوقي أبي شقرا، ونذير العظمة، وسواهم؛ بيد أنّهم عجزوا عن التنظير له تنظيرًا مقنعًا يمكن، من خلاله، إرساء مفهوم واضح ودقيق لهذه القصيدة. وعندما اعتمدها أنسي متأثّرًا، في أوّل الأمر، بالسرياليّين الفرنسيّين، ثمّ بنصوص التصوّف العربيّ، وبنصوص الكتب المقدسة، وعلى رأسها العهد العتيق ونشيد الأنشاد فيه، كان يحاول أن يكمل رؤياه الرافضة التي سبق أن ذكرناها، عبر نسق من الكتابة لا يخضع لمفاهيم مسبقة، منفتِحًا على التجريب. وقد تحوّل من اللغة المبعثرة، في أوّل الأمر، نحو اللغة الدافئة التي تنتظم في مصفوفة رؤيويّة منخطِفة، تبني بديلًا، من غير أن تتمكّن من تقعيده، ولكنّه بديل سليم. ويبدو أنّ هذا البديل لم يعد مقنعًا بالنسبة إلى أنسي، لأنّه اعترف مؤخّرًا بأنّ ما اعتبره "قصيدة نثر" تكون بديلًا من القصيدة الموزونة كان خطأ.

هكذا عاد أنسي، في مرحلته الأخيرة، ليقتنع بالشكل – الأب، أو ما أفرزه هذا الشكل – الأب من نماذج عبر القصيدة التي تعتمد التفعيلة. فهل كان السبب اقتناعه بضرورة قيام "الأب" لتستقيم الأمور؟

قراءة في قصيدة "أنا والمدينة" على ضوء المنهج النفسيّ

١ – النصّ:

هذا أنا،
وهذه مدينتي،
عند انتصاف الليلْ.
رحابةُ الميدان، والجدرانُ تلْ
تبينُ ثمّ تختفي وراء تلْ
ورَيقةٌ في الريح دارتْ، ثمّ حطّت، ثمّ ضاعتْ في الدروبْ...
ظلٌّ يذوبْ
يمتدّ ظِلْ...
وعينُ مصباحٍ فضوليّ مملّْ
دسْتُ على شُعاعِهِ لمّا مررْتْ
وجاشَ وجداني بمقطعٍ حزينْ
بدأتُه، ثمّ سكَتُّ...
"منْ أنتَ يا... مَنْ أنتْ؟"
الحارسُ الغبيُّ لا يعي حكايتي

لقد طُردتُ اليومْ
من غرفتي
وصرتُ ضائعًا بدونِ إسمْ...
هذا أنا،
وهذه مدينتي.

(أحمد عبد المعطي حجازي – ديوان: مدينة بلا قلب)

٢ – قراءة النصّ: تقوم هذه قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي على صراع داخليّ قويّ بين الذات والخارج الذي يمارس عليها قمعًا من أجل تغييبها. وبذلك فإنّ الحركة النرجسيّة التي تتحرّك داخل الفنان تعاني التغييب بفعل هذا، وتحاول أن تعوّض من تغييبها بوساطة العمل الفنّيّ.

هكذا، تطالعنا في أوّل القصيدة، منذ العنوان، عمليّة الصراع: بين الذات التي تتمثّل في الضمير "أنا" ("أنا" الشاعر، وهي وعيه، أو القسم الأوسط من النفس الذي أشار إليه فرويد، واعتبر وظيفته إقامة التوازن بين الأنا العليا والأنا السفلى) الذي يعكسه ضمير المتكلّم المفرد (أنا)، وبين الآخر الذي تمثّله المدينة. وهذا الآخر يمارس قهرًا واستلابًا لذات الشاعر، الذي يشعر، نتيجة لذلك بالغربة. فتحاول الأنا أن تتحرّك، معوّضة من هذا الاستلاب بشيء من المواجهة: "الحارس الغبيّ"، حين تتّهم الآخر بالجهل، ومن خلاله تبرّئ نفسها من الخطإ.

ولعلّ حال القمع التي نجدها هنا تنعكس داخل الذات إحساسًا بالتفاهة. فالشاعر يصف الورقة التافهة التي تضيع في الدروب، والتي تنقل ذاته نفسها وهي تعاني ما تعانيه داخل المدينة. فالورقة هي نفسه، وضآلة حجمها هي صورته وهو مغيّب في مكان واسع.

هذا الإحساس بالاستلاب مردّه إلى قهر يؤثر في نرجسيّة الذات التي كانت تظنّ أنّها تعبّر عن نفسها بقوّة في الريف؛ فالشاعر، عندما هجر الريف، هجر المكان الذي يحقّق فيه ذاته، ويشعر بالأمان، وانتقل إلى مكان لا تجد فيه الذات هويّتها، لهذا السبب تحسّ بالخصاء والاستلاب، وينمو فيها الألم لفعل التغييب (جاش وجداني بمقطع حزين). ولعلّ صورة هذا الخصاء الذي تحسّ به الذات يظهر في فعل الطرد آخر القصيدة (لقد طُرِدتُ اليوم/ من غرفتي).

هذا الأمر يشبه خروج الطفل من الرحم، حيث يشعر بالاطمئنان والهدوء، إلى عالم لا يعرفه، ويشعر فيه بالخوف، والغرابة. بمعنى آخر، هي الخروج من حالة الطفل الجنينيّة إلى حالة الوجود فعليًّا في – العالم. وهذا العالم هو بداية الصدام مع الآخر، بالنسبة إلى الذات. وشروط هذا الصدام، أو الصراع، تأتي قاسية جدًّا في المرحلة الأولى، لأنّ الذات لا تكون مستعدّة له. إنّه نوع من الاستلاب القهريّ الذي يشكّل تجربة جديدة، ولكن قاسية، بالنسبة إلى الطفل. وفي الواقع، فإنّ شكل القصيدة الدائريّ (تبدأ القصيدة وتنتهي بالعبارة نفسها: هذا أنا/ وهذه مدينتي) يوحي بالعودة إلى الرحم،

فالشاعر يُقفل على نفسه داخل النصّ، من خلال الشكل الدائريّ، كأنّه يعود إلى حال الجنين، داخل الرحم، مواجهًا بذلك عنف العالم الخارجيّ الذي يقمع الذات.

وفي الحقيقة، فإنّ مجموعة الممنوعات والمحرّمات التي تقبع في أعماق اللاوعي تتمثّل هنا في تركيبة المدينة التي تفرض على الذات جملة ممنوعات، لأنّها لا تستطيع أن تتواصل معها. فالذات الأولى (الشاعر) تختلف مع الذات الثانية (المدينة)، لهذا السبب ينقل الشاعر الفراغ فيها (الميدان الرحب، الجدران المتتالية). لكنّ هذا يقودنا إلى أنّ كاتب النصّ ينقل الممنوعات التي تتحرّك في داخله إلى المدينة، ويُسقِط عليها شكل التحريم (التابو). فالمحرّمات التي تتحرّك فيه تجد لها ملاذًا في شكل المدينة، فتتسلّط على الذات بشكل رموز، هي الأشكال التي ينقلها الشاعر في الميدان. وبذلك يأتي كلامه فعل تعويض له، ويتحوّل النصّ إلى لذّة خفيّة، تنطلق من الألم، لتتحقّق في الواقع الشعريّ؛ وبذلك تنطلق من حال الخصاء الذي يشعر به، إلى حال التمرّد عليه، ولكن بشكل رمزيّ. والشاعر هنا يلتذّ بألمه، لأنّ العمل الشعريّ (القصيدة) هو التعويض الأقصى لتنازله عن نرجسيّته من أجل تحقيقها. هكذا فالقصيدة تعويض للذات كي تدخل من خلالها إلى عمق الواقع بقوّة. وبذلك يبدو كاتب النصّ، مازوشيًّا، لالتذاذه بالألم وهو يكتب نصّه.

ويظهر الحارس في القصيدة بمنزلة الأب الذي تحاربه الذات في أوديبيّتها (عقدة أوديب)، ومن خلال الصراع معه ينعكس الصراع مع الأب

في الذات والرغبة في قتله (مبدأ قتل الأب). وهذه رغبة كامنة في اللاشعور (في الأنا السفلى)، حيث يتمنّى الطفل أن يقتل أباه للاستئثار بأمّه، لأنّ الأب يمثّل له سلطة الممنوعات والقمع التي تقبع في الأنا العليا. كما يمثّل له سلطة الأنا العليا بمنظومتها من المحرّمات التي تحرم الذات تحقيقَ رغائبها الدفينة. لهذا السبب، فإنّ في الصراع بين المدينة والشاعر انعكاسًا للصراع بين الرغبات الدفينة في أعماق الأنا السفلى، والمحرّمات والموانع المختبئة في الأنا العليا، وهي حركة الليبيدو Libido التي تواجه المجتمع بكلّ موانعه الثقيلة. ولمّا كانت النرجسيّة هي محور تلك الصراعات، لأنّها تحاول أن تتحقّق من خلال الرغبات فتمنعها المحرمات، فإنّ تفجير تلك النرجسيّة، أو الـ"أنا" العميقة، لا يتمّ إلّا عبر القصيدة، أي في مجال يشبه الحلم، حيث تتسلّل بعض تلك الرغبات من خلال الشقوق، لتعوّض للذات من حالات المنع.

٣ – خاتمة: هكذا نجد النصّ انعكاسًا للتفاعلات النفسيّة التي تقوم داخل ذات الشاعر، وتصويرًا لما يعتمل فيها من صراعات نفسيّة. ويمكننا أن نقول إنّ معظم تلك الصراعات المذكورة يتمحور في حركة الغرائز التي تعطّلها المحرّمات المتوارثة.

ـــ في الإعلام والتعريب واللغة العربيّة وتعليمها

اللغة العربيّة وتَحدّي عصرنا

حين بدأت العولمة أسّست لنظام عالميّ جديد، بغضّ النظر عن موقفنا منها، وبات لزامًا على على العالم العربيّ كلّه أن يعيد النظر في كلّ شيء ليتمكّن من السير في ركب الواقع الجديد. ولمّا كانت اللغة تعبيرًا عن الهويّة، بشكل أو بآخر، ووعاءً لرؤيا حضاريّة محدّدة، فإنّ لغتنا العربيّة صارت أمام تحدٍّ كبير، لأنّها في خطر، شئنا ذلك أم أبينا، فهي تعاني تراجعًا واضحًا في البلاد الناطقة بها. وليس السبب في هذا التراجع قصورها، فهي قادرة على استيعاب العصر، ولكنّ المشكلة هي في مواقف الجيل الذي يتعامل معها، ووسائل الإعلام التي تستعملها بدورها، وتأثير الدعاية الخارجيّة. فإذا نظرتَ إلى الإعلانات المنتشرة في أنحاء العالم العربيّ، على سبيل المثال، وجدتها مليئة بالأخطاء اللغويّة، كأنّما المتعاملون بها أجانب، لا عهد لهم بهذه اللغة. وإذا نظرتَ إلى معظم وسائل الاتّصالات وجدتَ معظمها تضعف فيه العربيّة، كالواتساب الذي يستعمل أكثر المشتركين فيه الكتابةَ بالأحرف اللاتينيّة والأرقام، تجنّبًا للعربيّة، وكأنّ هذه اللغة بعيدة منهم، أو كأنّ اللغتين الإنكليزيّة والفرنسيّة هما لغتا الناس القوميّة!!

وإذا حاولنا تحديد العناصر الرئيسة التي تُسهم في إضعاف العربيّة وجدنا أبرزها ما يأتي:

١ – عدم اهتمام وسائل الإعلام، عمومًا، باللغة العربيّة، وسوء استعمالها. فالإعلانات اليوم مليئة بالأخطاء، وهي، في كثير من الأحيان، تستعمل العامّيّة وتبتعد عن الفصحى.

٢ – تساؤل النشء الجديد عن جدوى العربيّة في أيامنا، وتركيزهم على الإنكليزيّة أو الفرنسيّة. وهنا يأتي دور المؤسسات التربويّة، وتوجيه الدولة الرسميّ، لأنهما يجب أن يضعا رؤية عامّة للإنسان الذي تريده الدولة؛ وانطلاقًا من هذه الرؤية تفعّل العمل على تحسين العربيّة وتقويتها. ولا ننسى أنّ للغة العربيّة أبعادًا قوميّة وحضاريّة ودينيّة مهمّة، لا يجوز التغاضي عنها.

٣ – عدم قيام الدول العربيّة المعنيّة بالمجهودات الكافية من أجل تطوير اللغة العربيّة وتعليمها. وهنا يأتي دور الجهود العربيّة المشتركة، والمجامع اللغويّة من أجل توحيد الرؤية والجهود والعمل، لكي تبقى لغتنا قادرة على مواكبة تطوّرات العصر، وحركة العولمة وشبكات الاتصال الهائلة التي تنظّم العالم. فالعرب قوّة اقتصاديّة كبيرة، ولا يجوز لهذه القوّة الاقتصاديّة أن تكون لغتها تابعة للغة أخرى، كما لا يجوز أن تتواصل مع القوميّات الأخرى متناسية لغتها، أو متنازلة عنها في الحقل الاقتصاديّ العالميّ.

٤ – تشرذمُ المجامع اللغويّة العربيّة، على الرغم من محاولات عدد منها العمل على تحسين اللغة، وتعدّدُ هذه المجامع مع أنّ اللغة واحدة. وهذا يحيلنا إلى النقطتين السابقتين، حيث لا بدّ من عمل مشترك على مستوى الدول العربيّة، وربما على مستوى جامعة الدول العربيّة، من أجل تأطير واحد لعمل

هذه المجامع وطاقاتها. ونشير، في هذا المجال، إلى أنّ العمل المعجميّ ضرورّي جدًّا وأساسيّ في العمل المشار إليه، فالمعجم يحتاج إلى تطوير سنويّ، حتّى تتغيّر طبعاتُه، كلَّ عام أو عامين، بحسب تفاعل اللغة وتفعيلها، لأنّ ألفاظًا جديدة تدخل عليها باستمرار، وأخرى تسقط أو تتعدّل أو تتغيّر، ويجب أن يظهر هذا في المعاجم.

٥ – تحوّل المجتمعات الغربيّة إلى مجتمعات صناعيّة، وتأثّر المجتمعات العربيّة بهذا، والتركيز على النواحي المادّيّة لاستثمارها في الصناعات وتطويرها. وهذا سبب رئيس من أسباب تراجع العربيّة، وهو مرتبط بالنقاط التي سبقت الإشارة إليها، فالتحوّل نحو الصناعة ونموّها لا يعني أنّ الحاجة إلى اللغة انتفت، بل يجب أن يعني أنّ لغة الاقتصاد تتطوّر، ولا بدّ من تطوير العربيّة لهذا الغرض، وتوسيع مراميها، وهي قادرة بسهولة على التوسع، إنْ بُذل الجهد الكافي.

٦ – محاربة الكيان الصهيونيّ للغة العربيّة، ومؤازرة الغرب له في هذه الحرب لطمس التراث العربيّ شيئًا فشيئًا، تمهيدًا لتهميشنا، وإلغاءِ حضورنا الفكريّ على الساحة العالميّة. وهنا نشير إلى أنّ إسقاط الهويّة العربيّة الذي يُعمل عليه يبدأ بإسقاط اللغة، لأنّ كلّ لغة تحتوي على عمق حضاريّ، وعلى تراث وهويّة، تستمدّ اللغةُ مقوّماتها منهما. لذلك فإنّ ضرب العربيّة يهدف إلى ضرب هويّتنا القوميّة، وثقافتنا وإرثنا الثقافيّ وتراثنا، من أجل

تهميش العرب تدريجيًّا، على حساب الكيانات الأخرى المتحالفة مع الغرب، أو مع الصهيونيّة العالميّة.

٧ – تراجع تعليم اللغة العربيّة في المدارس بشكل واضح، حتّى في المجتمعات التي عرّبت علومها، مثل سوريا، والسعوديّة، ومصر، وسواها... ومردّ هذا التراجع تربويّ في المقام الأوّل، لأنّ الاهتمام بالعربيّة يبدأ من تطوير المعلّمين العرب، في كلّ مكان، وإعدادهم إعدادًا مستمرًّا، وتحديث البرامج المستمرّ لتنهض بدورها في تنشئة الأمّة، وتطوير مخزونها الثقافيّ.

٨ – عدم استعمال الوسائل التقنيّة الحديثة واستثمارها بشكل فاعل في تعليم اللغة العربيّة. وفي هذا المجال لا بدّ من الإشارة إلى أن معلّم اللغة العربيّة، في كثير من البلدان، يوصف دائمًا بالتخلّف، والتحجّر، والخروج من العصر، ما يردّنا إلى النقطة السابقة الداعية إلى تنشئة المعلّمين تنشئة مستمرّة.

هذه بعض أبرز الأسباب التي تؤدي إلى تراجع اللغة العربيّة. وليس صحيحًا أنّ سبب هذا التراجع هو قصور اللغة، بل مردّه إلى قصور المتعاملين بها، فهذه اللغة كانت، في العصر العباسيّ، مثلًا، قادرة على استيعاب العلوم والمعارف الجديدة الدخيلة، لأنّ المتعاملين بها كانوا على كفاءة عالية، بعكس ما يحصل في أيامنا هذه، وبحجة أنّ العربيّة لا تستوعب هذا.

ولا يمكننا أن نتجاهل دور المدرسة في إيصال اللغة العربيّة إلى الناس. وإذا كنا في عصر يتحرّك فيه التطوّر بسرعة كبيرة بفعل ثورة المعلوماتيّة، وتطوّر وسائل الاتصال، فإنّ مواجهة مشاكل التقدّم بحلول جديدة تضمن للإنسان

قطف ثمار التقدّم وتوزيعها بطريقة عادلة تحمي الإنسان من التهميش، فالقصور في استعمال الوسائل الجديدة في تعليم العربيّة، كالشبكة العنكبوتيّة (الإنترنيت)، والألواح الذكيّة، والكمبيوتر، وسواها، يعكس، بشكل أكيد، عجزًا في التواصل مع العصر، وخسارةً في تطوير طرق الإيصال والتلقّي.

وإذا كان المجتمع الصناعيّ يتحوّل إلى مجتمع معلومات، فليس من المصادفة إذًا أن يمثّل إصلاحُ النظام التربويّ في المجتمعات المتطوّرة كلّها الرهانَ الأكبر لمسايرة هذا التحوّل الكبير؛ وتزداد الهوّة عمقًا بين الدول الفقيرة والدول الغنيّة، لأنّ إفادة النظم التربويّة من أحدث تقنيّات الاتصال يحتاج إلى رصد ميزانيّة ضخمة، لكنّ السياسة في لبنان لا تزال ترى في التربية "قطاعًا غيرَ منتِج" كما زعم بعض السياسيّين الأمّيّين في المسائل التربويّة!

انطلاقًا ممّا سبق، بات من الضروريّ صياغة رؤية عربيّة مشتركة لتجديد المناهج التعليميّة العربيّة والرؤية التربويّة، ولو في حدّها الأدنى، من أجل مواجهة عصر العولمة، وتجنب التفتُّت. فهل سيكون العالم العربيّ ولبنان أهلًا للنهوض بهذه المهمّة بالفعل؟ وهل سيتمكّن من الحفاظ على اللغة العربيّة في عالم متحوِّل، يطغى عليه الإعلامُ الموجَّهُ الحاملُ شعار الديمقراطيّة والحرّيّة؟

الشعر الحديث والإعلام حتّى مطلع الألفيّة الثالثة
(نظرة بانوراميّة)

١ – مدخل: عندما بدأت الحداثة الشعريّة بالظهور، في خمسينيّات القرن الماضي، طرحت جدلًا كبيرًا بين الموروث القديم والواقع الحاضر (في حينه)، وأظهرت تفاعلًا مشوّقًا بين الموروث العربيّ الشعريّ، وقبول الوافد إلينا من النظريّات والأطاريح الجديدة التي تفتح أفقًا مغايرًا في المفهوم النقديّ نفسه، بمقدارِ ما تقترح تجديد طبيعة القصيدة وجسدها. وقد مثل الإعلامُ دورًا مفصليًّا في عمليّة التجديد، وفي إيصال الأفكار المطروحة إلى القارئ العربيّ في كلّ مكان، بين رافض ومؤيّد، وخصوصًا الإعلامَ المكتوب (الجرائد والمجلات).

واليوم، ونحن في مستَهَلّ القرن الحادي والعشرين، لا بدّ لنا من طرح السؤال الآتي: أين الإعلامُ من دوره في بلورةِ الشعر وإيصاله؟ وأينَ صار الشعرُ العربيّ في إعلامنا اللبنانيّ؟

٢ – الشعر والإعلام: علينا أوّلًا أن نُذَكِّرَ، في هذا المجال، أنّ تطوّر الكمبيوتر وظهور الإنترنيت كان لهما دور هائل في المسألة التي عليها نتكلّم، ذلك لأنّ الإنترنيت يخترق كلّ الجدران، ويكتسح الحدود، ويتيح لنا أن نقفز فوق كلّ محظور، ويجعل العالم بأسره أمام أعيننا. وله دورٌ أكبرُ من دور

الصحيفة اليوميّة، على المستوى العالميّ، فهو أسرع منها بكثير، لأنّه يَصِلنا بكلّ ما نريد أن نتّصل به بسرعة مذهلة.

نحن اليومَ في عصر العولمة، وبقدر ما في العولمة من المحاسن فيها من المساوئ. ولكنّنا لسنا هنا في معرض تقويمها، بل نشير إلى جوهر مهمّ فيها هو ما يمكن أن نسميَه "المُغْفَلَ"، ونقصد به تلك القوّةَ المخبّأةَ التي تدير زمامَ الأمور، فتحدّد أهدافًا، وتوجّه إليها، من غير أن تكون ظاهرة للعيان. والإعلامُ، في هذا المجال بالتحديد، سيفٌ ذو حدّين: فمن الممكن أن يدمّر شيئًا بتركيز الضربات عليه، من غير أن نشعر، وبتوجيهٍ مُخَطّطٍ له، خفيٍّ، من شأنه نسْفُ الهدف وتفجيرُه بألغام داخليّة متكرّرة، وهذا واضح خصوصًا في الإعلام السياسيّ، كما من الممكن أن يُحييَ شيئًا فينا، ويبسطَه بالطريقة عينها. بمعنًى آخر، يستطيع الإعلامُ اختراقَ وعيِ الجماعةِ، وزرعِ ما يريد فيها، أو نسفِه.

ويمثّل المنبرُ في الإعلامِ أخطرَ أدواتِه، لأنّ الفكرَ يُقادُ منهُ ويُوَجَّه عن طريق الإباحةِ والمنْعِ، والقَصّ واللَصْق، والترغيبِ والترهيب، والبيعِ والشراء. وكلُّ وسيلةٍ إعلاميّة تحتوي على منبر خاصّ بها، وتبقى أخلاقيّةُ المنبرِ نابعةً من هويّته، وطريقةِ أدائه.

لقد خطا الشعرُ العربيّ خطَواتٍ كبيرةً منذ أن ترسّختْ جذور الحداثةِ في عالمنا العربيّ. إلّا أنّ المشكلةَ الكبرى كانت في طبيعة الحداثةِ نفسها، وفي المصطلح بالتحديد. فقد طرحتِ الحداثةُ العربيّة، منذ أن كانت، إعادةَ النظرِ

في مفهوم الشعرِ، بحيثُ لم يعد هو "الكلامَ الموزونَ المقفّى"، كما حدّده ابنُ خلدون في مقدّمته، بل ارتبطَ بالرؤيا، وتَخطّي السائدِ، والانفتاحِ، وإعادةِ تكوينِ الأشياءِ، كلُّ هذا عن طريقِ اللغة؛ وهي لغة جديدة بامتياز في علائقِ كلماتها وتشكيلها. لقد صارت القصيدةُ مع الحداثة العربيّة، رؤيا جديدةً للكون، بلغةٍ جديدة.

ومع الحداثةِ انتقلت القصيدةُ من "الشَفاهةِ" إلى "الكتابةِ". ويقوم مفهوم "الشفاهةِ" على كونِ القصيدةُ تُقرأُ (أو تُنشَدُ) لتُطرِبَ، من غيرِ أن تُحدِثَ فَجوةً في الكيانِ الإنسانيّ، فليستْ هذه وظيفتَها هنا؛ بمعنًى آخر، هي لا تُغيّر، بل تُجمّلُ السائدَ، وهنا ينتهي دورُها. أمّا مفهوم "الكتابةِ" فيقومُ على كونِ القصيدةِ تفتحُ أمام المتلقّي أُفقًا جديدًا، وتقترحُ عليه أن يسبحَ فيه، ويكتشفَ علاقاتٍ جديدةً بينَ أشياءِ الكون، فتبدأ عندما تنتهي، ويُعيدُ المتلقّي بدوره كتابتَها، بأبجديّةِ ذاتِه وحبرِها، ليصيرَ هو كاتبَها الجديد. إنّ دور "الكتابة" ليس الإمتاعَ، بمقدار ما هو تحريضُ الآخر على إعادة النظرِ إلى الأشياءِ. هذه هي المفارقةُ العميقةُ بين قصيدةِ الماضي وقصيدةِ اليوم، وهي مفارقة صعبةٌ جدًّا لأنّها تقتضي، أوّلَ ما تقتضي، إعادةَ توجيه الذاتِ نحو قراءة الشعور توجيهًا لا مكانَ فيه للقراءاتِ المسطّحة.

فهل نجح الإعلامُ في نقل هذه المسألة؟ وهل وُفِّقَ في الإمساكِ بالإشكاليّةِ الجديدة التي يطرحها الشعر؟

برأيي وُفِّقَ قليلًا، وأخفقَ كثيرًا، وكثيرًا جدًّا.

وإذا أردنا أن نقرأ، بإيجاز، إنجازَ الإعلام في الخمسين سنةً الماضيةِ، على مستوى الشعر، كان لا بدّ لنا من أن نميّز بين إنجازات أربعة أنواع من الإعلام:

أ – إعلام الإنترنيت (أو الشبكات العنكبوتيّة): وفي هذا الضربِ من الإعلام خطورةٌ كبيرة، ولا يُعَوَّل عليه كثيرًا في إبراز صورةٍ دقيقةٍ للشعر العربيّ اليوم، أوّلًا لأنّ الشبكاتِ العنكبوتيّةَ حديثةٌ جدًّا، بالقياسِ إلى الوسائل الإعلاميّة الأخرى، وثانيًا لأنّها تحتوي على الكثير من القراءات الغثّة والمسطّحة للشعر، ولكنّها لا تخلو من بعضِ القراءات الجيّدة؛ وكثيرًا ما تشتمل على أدواتٍ غيرِ صالحة للنقد، في مضمارٍ يحتاجُ إلى أحدثِ ما توصّل إليه هذا العلمُ من أدوات.

ب – المجلّات الأدبيّة والثقافيّة: مثّلت هذه المجلات، ولا تزال، دورًا رئيسًا في إبراز صورةِ الشعر العربيّ الحديث، منذ نشأته، لأنّ فيها أقلامًا مهمّةً تمتلك أدواتِ النقد والمعرفة، تمكّنت من إبراز طبيعةِ الشعر الجديد ولغته، وتمكّنت من إيضاح الفرق بين "الشفاهة" و"الكتابة"، بشكل أو بآخر، ومن نسجِ صورةٍ معقولة جدًّا، يظهر فيها التباينُ بين القصيدةِ القديمةِ والقصيدة الجديدة. وهنا لا بدّ لنا من الإشادة بعمل مجلّة "شعر" البيروتيّة، و"مواقف"، و"الآداب" البيروتية، و"كتابات معاصرة"، و"المعرفة" السوريّة، و"الموقف الأدبيّ"، و"الثقافة الجديدة" المغربيّة، وسواها من المجلّات

المتخصّصة التي أبرزت طبيعة الشعر الحديث، على المستويين العربيّ وغير العربيّ...

ج – المجلات غير المتخصّصة والصحف اليوميّة: هذه المجلّات والصحف كانت مسؤولة، في أكثرِ الأحيان، عن تشويه صورةِ الشعر الحديث، لأنّ في العديد منها أقلامًا هزيلة، مُدّعيةً، حوّلت مرارًا شعرَنا الحديثَ إلى نصوص سخيفةٍ، مضحكةٍ، أو طوّبت كثيرًا من النصّوص التافهة التي لا تستحقّ منّا حتّى الإشفاقَ "شعرًا جميلًا" و"حديثًا" جدًّا، والشعر منها بَراء، وذلك في إطار القصيدةِ الخالية من الوزن، أو ما اصطُح على تسميته، خطأً، بـ"قصيدة النثر"؛ كما أسهمت في الترويج لأسماء كثيرة جعلتها شعراءَ وكتّابًا، وهم أبعد الناسِ عن الشعر والكتابة، ولن أسمّي أحدًا، حفاظًا على مستوى كلمتي هذه. على أنّ قلّةً قليلة من المجلّات والصحف حافظت، في مراحلَ معيّنة، ماضيًا وحاضرًا، على مستواها الثقافيّ، فاحترمت الكتابةَ والشعرَ.

د – الإعلام المسموع والمرئيّ (الراديو والتلفزيون): مثّل هذا الضرب من الإعلام أيضًا، على تعدّده، دورًا معيّنًا في إسقاط الشعر من عليائه، لأنّ عددًا كبيرًا منها، ولا أقول كلّها، وفي خلال مراحلَ مختلفة، كان أو لا يزال يُبرز أصواتًا ناشزةً، لا يستأهل بعضُها حتّى أن نذكره، كما حجبَ أصواتًا واعدةً، أو كبيرةً، إمّا لجهل منفّذي البرامج بها، أو عن عَمْد. ومشكلةُ هذا الإعلام، في قسم كبير منه، ولا سيّما المرئيّ، أنّه منابرُ تخضع مباشرةً للمنفعة

المادّيّة، ناهيكَ بأنّها كلَّها منابرُ موجّهةٌ توجيهًا دقيقًا – وليس خافيًا على أحد تراجعُ البرامج الثقافيّة، وعلى رأسِها برامجُ الشعر، في كلِّ الوسائلِ الإعلاميّة المذكورة، حتّى صارت الثقافة، والشعر بصورة خاصّة، مقصورين على النُخَب في لبنان، ولا أغالي إذا قلت: في العالم العربيّ عمومًا.

٣ – الحصيلة: إنّ الشعرَ يواجه في الألفية الثالثة مشكلةَ وجود، مردّها أوّلًا إلى الإعلامِ الذي توجّهه مجموعاتٌ مُغْفَلَة تُديره، وتتحكّم به. وليس صحيحًا أنّ هناكَ إعلامًا موضوعيًّا بعيدًا عن التوجيه، لأنّ كلّ وسيلة إعلاميّة تخضع، بشكل أو بآخرَ، لتوجّه معيّن، يحدّدُ نمطَ عملِها وتوجّهاتها. لكنّ عليها أن تحترم الحقيقةَ، فلا تشوّهها، أو تحرّفها، أو تزيّفها. وعليها، في أقلّ الأحوال، أن تحترمَ الحدّ الأدنى من الأخلاق والمعايير النقديّة.

ومردّ المشكلةِ ثانيًا إلى تراجُعِ مستوى الاهتمامِ بالنقد الذي يشكّل خطّ الدفاع الأوّل عن الشعر والثقافة الأصيلين. وعصرُنا الحديث، كما لا يَخفى على أحد، عصرٌ تتحكّم به المادّة والمنفعة، وسقوطُ الحدود والمطلَقاتِ، وانهيارُ المحظور. ولكنّ هذا كلّه لا يعني أن يكون الإنسانُ وما يصدر عنه من تعبير في شعره مُمتَهَنًا، ومحَوَّلًا إلى آلةٍ لجمع المال، أو إلى أبواق تَحرفُ الحقيقةَ، أو تصوّرُ نصفَها فقط. والحرّيّاتُ التي يتغنّى الإعلامُ بها تصيرُ حربةً موجّهَةً إلى قلبه هو متى تلِفَ الواقعُ، وصارتِ الحقيقةُ فيه رمادًا يُذَرُّ في عقول الناس...

الترجمة والتعريب: إنجازات وهموم

١ – مدخل: ليست الترجمة شيئًا طارئًا على العالم العربيّ، كما هو معروف، ولا مستَحدَث جديد، بل عرفها العرب منذ العصر العباسيّ، حين انفتحوا على الأمم الأخرى، فاحتاجوا إلى الاطلاع على معارفها، واختاروا علماء أكثرهم من السريان لنقل الكتب والمعلومات المنشودة إلى العربيّة، بهدف تمكين الخلفاء والعلماء من قراءتها والتعرّف إلى محتواها.

٢ – ولادة حركة الترجمة: يمكننا ردّ ولادة هذه الحركة إلى مستهلّ العصر العباسيّ. ولعلّ السبب الأوّل لظهورها كان حاجة العرب إلى الردّ على الديانات الأخرى، وخصوصًا اليهود الذين واجهوا تبشير المسلمين، منذ أن بدأ النبيّ بدعوته، بالمنطق (الأرسطيّ خصوصًا)، ولا سيّما في مسائل ماورائيّة كمسألة النفس، فاحتاج العرب إلى الفلسفة للرد عليهم، وهذا هو السبب الأوّل لنشأة "علم الكلام" عند العرب، وظهور الفرق الكلاميّة من بعد. وكانت المعلومات التي نُقِلَت إلى العربيّة كلّها تقريبًا كلُّها تُعَدّ من العلوم الدخيلة.

على أنّ الترجمة التي عرفها هذا العصر نقلت كتبًا من اللغات اليونانيّة والفارسيّة والهنديّة والسريانيّة بشكل خاصّ، ولكنّ كتب الفلسفة والطب والتاريخ اليونانيّة كانت الأبرز، ولا سيّما منطق أرسطو الذي أفاد العرب منه

كثيرًا في تشكيل علم الكلام وأسسِ قواعد اللغة العربيّة، لأنّ لهذا الفيلسوف اليونانيّ كتابات مهمّة في التقعيد للغة اليونانيّة.

وبدأت الترجمة في مستهلّ العصر العباسيّ، وقد اهتمّ بعض الخلفاء أنفسهم بها، وكانت لبعضهم يد طولى في تنشيطها، نذكر على سبيل المثال من بينهم: أبا جعفر المنصور الذي صرف اهتمامه إلى النجوم والطبّ، فأمر بترجمة عدد من كتبهما، والمأمون الذي صرف اهتمامه أوّلًا إلى الكتب الفلسفيّة وخصوصًا المنطق، وهذا بديهيّ، لأنّه كان معتزليًّا، فنُقل كثير من فلسفة أرسطو في أيّامه.

وكان السريان أبرز المترجمين عند العرب لإلمامهم الواسع بعلوم اليونان وفلسفتهم ولغتهم، فخصّهم الخلفاء والأمراء والولاة بمرتّبات وعطاءات كثيرة، وبرز منهم مترجمون معروفون، قاموا بنقل كتب مهمّة وعديدة، أبرزهم آل بختيشوع، وحبيش الأعسَم الدمشقيّ، وقسطا بن لوقا البعلبكيّ، وحنين بن إسحق، وآل ماسرجويه، ويوحنا بن ماسويه، وسواهم... هؤلاء نقلوا للعرب عن اليونانيّة.

وكان ثمّة نقلة آخرون عن ألسنة أخرى: من الفارسيّة إلى العربيّة، كابن المقفّع، وآل نوبخت، وعلي بن زياد التميميّ، وآل سهل... ومن السنسكريتيّه إلى العربيّة، كابن دهن، ومنكة الهنديّين...

على أنّ الترجمة التي عُرفت قديمًا كانت تختلف عما نعرفه اليوم. فالنقل لم يكن حرفيًّا أمينًا، بل كان نقلًا للمعنى، أكثر منه نقلًا للنصّ كما هو،

وكان المترجمون يحذفون من بعض الكتب ما يمكن أن يخدش مشاعر المسلمين، أو يتصرّفون بالنصّ الأصليّ تصرّفًا من شأنه أن يخدم القارئ العربيّ، كما فعل ابن المقفع عندما نقل كتاب "كليلة ودمنة" من الفارسيّة إلى العربيّة، بحسب زعمه.

٣ – تطوّر الترجمة عند العرب: وتطوّرت حركة الترجمة عند العرب كثيرًا منذ النصف الأوّل من القرن التاسع عشر بسبب حاجة العرب إلى العلوم الدخيلة، وتحديدًا منذ أيام محمّد علي باشا الذي أرسل بعثات مصريّة إلى فرنسا ليتخرجوا في معاهدها العسكريّة، فتمّ نقل الطبّ وما يتفرع عنه من العلوم الطبيعيّة، كما احتاجوا إلى نقل العلوم العسكريّة.

ثمّ بدأت المجلّات تظهر، وتطورت الصحافة العربيّة، فاشتدّت الحاجة إلى الترجمة، وزادها أكثرَ ظهورُ بعض المجلّات العلمية، ك "اليعسوب" و"الطبيب" (وهما مجلّتان طبّيّتان)، و"الجنان" (وهي مجلّة متنوعة تعنى أيضًا بتاريخ الحركة العلميّة)، و"المقتطف" (وهي مجلّة علميّة)، وسواها... وكان بعض العرب الذين ذهبوا إلى فرنسا من أجل العلم من رجال الفكر، كرفاعة رافع الطهطاوي، وطه حسن، ما حداهم على نقل الحضارة الغربيّة إلى العالم العربيّ، وتجلّى هذا في ظهور بعض الكتب المعروفة، أبرزها "تخليص الإبريز في تلخيص باريز". وقد تأثّر هؤلاء كثيرًا بالثورة الفرنسيّة، واحتاجوا إلى الاطّلاع على أفكارها، ولا سيّما تلك التي تتعلّق بمسائل الحكم الجديد، والبرلمان، والاقتراع، وما أشبه...

وقد عرفت هذه المرحلة أيضًا نقل عدد من القصص إلى اللغة العربيّة، وكان من النقلة من يلمّ باللغتين العربيّة والفرنسيّة (أو الإنكليزيّة)، ومنهم من لا يلمّ بغير العربيّة، كالمنفلوطي، فتصرّف بما ينقل على الطريقة العربيّة القديمة؛ كما ظهرت بعض المجلّات التي تنقل قصصًا معرّبة.

وأثّرت هذه الحركة في انفتاح العرب على معارف أخرى دخيلة، وبصورة خاصّة على العلوم المستجَدَّة، كما طوّرت الصحافة العربيّة كثيرًا، وأسهمت من جهة أخرى في إطلاع العرب على بعض الفنون الدخيلة، كالقصّة والرواية والمسرح...

٤ – تأثير الترجمة في اللغة العربيّة حديثًا: نميّز اليوم، عندما نتكلّم على النقل، بين مصطلحي "الترجمة" و"التعريب". فنطلق مصطلح "ترجمة" على نقل النصّ من اللغة العربيّة إلى أخرى أجنبيّة، ومصطلح "تعريب" على نقل النصّ من لغة أجنبيّة إلى اللغة العربيّة. وقد تُعطى لفظة "ترجمة" معنى آخر، هو نقل سيرة الشخص موضوع الكلام بإسهاب، أو باقتضاب، فنقول هذه ترجمة فلان، أي نبذة عنه.

وعلى هذا، فإن لحركة التعريب تأثيرًا واضحًا في اللغة العربيّة، تمثّل في تسلُّل كثير من المصطلحات الأجنبيّة، خطأً، إلى التركيب العربيّ، كما تمثّل في تحوّل معاني بعض الكلمات وتوسّعها، توسّعًا يمكن أن يسهم في تطوير اللغة العربيّة إذا عملت المجامع اللغويّة العربيّة على هذا، وبعضها يعمل مشكورًا، وخصوصًا المجمعين المصريّ والعراقيّ.

ويمكن أن يمثّل التعريب دورًا سلبيًا وخطيرًا، وإن بدا لنا هذا، للوهلة الأولى، مستغرَبًا، وذلك إذا تناول مصطلحًا سياسيًّا، أو تعريبًا لمقاطع من نصوص سياسيّة. نمثّل على ما نقول بمعضلة كبيرة نتجت في العالم العربيّ بسبب التعريب، تجلّت في نصّ القرار ٤٢٥ الذي وُضع في العام ١٩٦٧، والذي ينصّ على انسحاب القوات الإسرائيليّة من الأراضي العربيّة المحتلة، فقد جاء في نصّ القرار العبارة: withdrawal from arabic lands، وكانت المعضلة في تعريب كلمتي arabic lands من الإنكليزيّة، فمن الممكن أن نعرّب العبارة: "الانسحاب من أراضٍ عربيّة"، وبهذا نعني: من بعض الأراضي العربيّة (وهذا هو التعريب الذي تبنّته إسرائيل رسميًّا)، كما من الممكن أن نعرّبها: الانسحاب من الأراضي العربيّة"، وبهذا نعني كامل الأراضي العربيّة (المحتلّة في ذاك العام، وهذا هو التعريب الذي تمسّك به العرب، وهو التعريب المنطقي لمعنى العبارة، ولكامل نصّ القرار المذكور)، ومن الواضح هنا الفرق الكبير بين التعريبين، لأنّ معنى الشمول في اللغة الإنكليزيّة يمكن أن يقوم بحذف أداة التعريف the (أل التعريف العربيّة)، كما يمكن أن يقوم بذكرها. وإذا حذفت هذه الأداة جاز اعتبار الكلمة نكرة أو معرفة، بحسب السياق الذي وردت فيه، والمشكلة هنا أنّ السياق يحتمل المعنيين، لهذا السبب جاء الخلاف الخطير بفعل تعريب نصّ القرار المذكور.

٥ – الدور الإيجابيّ للتعريب: توسُّع معاني الكلمات: ويمكننا، من جهة ثانية، أن نقف عند الدور الإيجابيّ للتعريب وهو تطوير اللغة العربيّة بالنظر

في بعض المعاني الجديدة التي عرفتها اللغة بسبب التعريب. فبالعودة إلى المفردات، نجد بعضها تتوسّع معانيه ودلالاته، فيحمل معاني لم يعرفها من قبل، وذلك من أجل أن تستوعب اللغة معاني جديدة، ما يدحض زعم الذين يزعمون أنّ العربيّة لم تعد صالحة للعصر، ويجعلنا نستذكر كلام الشيخ إبراهيم اليازجيّ في مجلّة "البيان"، عندما انتقد أحد المجامع اللغويّة الذي كان في طور التأسيس، واعتبر أنّ الخلل ليس في لغة العرب نفسها، بل في من يستعملها، لأنّ اللغة العربيّة ليست قاصرة، بل مستعملها هو الذي يقصّر في استلهام عبقريّتها، ويجهل بذلك طاقاتها.

ومن الكلمات التي توسّعت معانيها، وعرفت معاني جديدة، كلمةُ "المظاهرة" (يقابلها بمعناها المعروف اليوم لفظة manifestation الفرنسيّة)، فالكلمة مصدر من فعل ظاهَرَ، وهي تعني المطابقة، يُقال: ظاهرَ بين الثوبين أي طابق بينهما، ولبس أحدهما على الآخر؛ وتعني المعاونة: ظاهرَ فلانًا أي عاونه؛ ويقال أيضًا: ظاهرَ امرأته ومنها أي جعلها حرامًا عليه، وهو بمنزلة الطلاق؛ وكلّ معاني الكلمة هذه لا تشبه معناها الذي اكتسبته من التعريب. فقد دخل الفعل "تظاهروا" إلى اللغة ليعني تجمّعوا من أجل إعلان رضاهم أو سخطهم على أمر من الأمور؛ والمظاهرة تعني، على هذا، إعلان رأي أو إظهار عاطفة في صورة جماعيّة، كما جاء في المعجم الوسيط. وبالعودة إلى لسان العرب نجد ابن منظور يشير إلى معنى المعاونة في الكلمة، وإلى معنى التعاوُن في التظاهُر.

ومن الكلمات التي تغيّرت أيضًا مثالًا على ما نقول، "ساهَمَ" (يقابلها اليوم بمعناها المعروف لفظتا participer و collaborer الفرنسيّتان)، تقول: ساهمَ فلانٌ فلانًا، أي قارعَه وغالبَه في الفوز بالسِهام. هذا ما يذكره لسان العرب، واليوم تعني الكلمة، إلى جانب معناها الأصليّ، المشاركة، بل لا نكاد نتذكر معناها الأساسيّ.

ومن الكلمات التي توسّع معناها أيضًا بفعل التعريب كلمة "الإعدام" (يقابلها اليوم بمعناها الشائع لفظة exécution أو عبارة mise à mort بالفرنسيّة)، وهي مصدر من أَعْدَمَ، ومعنى الفعل أساسًا هو الافتقار والعَوَز، يقال أَعْدَمَ الرجلُ، أي صار مفتقرًا ومُعوِزًا، فهو مُعدَم. ولكنّ معنى الكلمة اليوم يعني غير هذا، بل صار المعنى المستحدَث هو الأكثر شيوعًا حتّى كاد معناها الأوّل يغيب عن أذهان أكثر الناس.

ومن الكلمات التي توسّع معناها أيضًا كلمة "تَجَمهَرَ" (ويقابلها اليوم بمعناها الشائع لفظة se grouper أو se rassembler بالفرنسيّة)، وهي تعني أساسًا تطاول، يقال: تَجَمْهَرَ فلانٌ علينا، أي تطاول، ويقال: جَمْهرَ التراب أي جمعه فوق بعضه؛ وهي تُستعمَل اليوم بمعنى تجمّع.

ومن الكلمات التي توسّع معناها أيضًا كلمة "التركيز" (يقابلها اليوم بمعناها الشائع لفظة concentration بالفرنسيّة)، والكلمة تطلق أساسًا على الرمح، فيقال: ركّز الرمحَ أي غرزه في الأرض، وصارت اللفظة تفيد اليوم التجميع والتكثيف، وتستعمل في العلوم كثيرًا.

ومن الكلمات التي توسّع معناها اليوم كلمة "المقاوِل" (ويقابلها اليوم بمعناها الشائع كلمة entrepreneur الفرنسيّة)، والكلمة تعني المفاوِض والمجادِل، أمّا اليوم فتُستعمل هذه الكلمة بمعنى الشخص الذي يتعهّد بتنفيذ مشروع من المشاريع لقاء مبلغ محدّد من المال. وغير هذه الكلمات كثير...

٦ – سلبيّات التعريب: نماذج: على الرغم من المحاسن المذكورة للتعريب، لا يمكننا أن نتناسى بعض مساوئه التي تترك هذه الأيامَ أثرها في لغة الناس، ومردّ هذا إلى ضعف كثير من الصحفيّين في اللغة، أو إلى تقاعسهم عن العودة إلى المعاجم للتثبّت من صحّة كلام أو عبارة، والأخذ بما تسمعه الأذن من غير تمحيص أو تدقيق. فهناك عبارات كثيرة في اللغتين الفرنسيّة والإنكليزيّة لا تأتلف والتعبير العربيّ، وقد أدخلتها الصحف والمحطات الإذاعيّة والإعلانات على لغة الناس من غير عودة إلى أصولها. وقد وضع عدد من اللغويّين كتبًا في هذه المسألة منذ القرن الماضي، نذكر، على سبيل المثال، كتاب "لغة الجرائد" الذي وضعه إبراهيم اليازجي متناولًا فيه الأخطاء التي انتشرت في جرائد عصره وصحافته، وبعض تلك الأخطاء المذكورة سببه التعريب. ومع أنّ الكتاب المذكور ليس مفهرسًا بطريقة حديثة، إلّا أنّه يعطينا فكرة واضحة عن مشاكل الصحافة في عصر اليازجيّ التي تُعتبَر بسيطة جدًّا أمام مشاكل الصحافة اللغويّة وهمومها في عصرنا.

ولا ننكر محاولات بعضهم لتصويب الأمور، ولفت النظر إلى الهفوات اللغويّة لتصحيحها، كما في كتاب "معجم تصحيح لغة الإعلام العربيّ"

للدكتور عبد الهادي بو طالب، أو كتاب "أخطاء اللغة العربيّة المعاصرة عند الكتاب والإذاعيّين" للدكتور أحمد مختار عمر، أو غيرهما من الكتب؛ لكنّنا نلفت إلى أنّ هذا عمل كبير يُفترض أن تقوم به المجامع اللغويّة بشكل جديّ، وأن تتعاون المؤسّسات الإعلاميّة في تثقيف محرّريها لغويًّا، منعًا من تقهقر لغتنا العربيّة. وفي ما يأتي نشير إلى بعض الأخطاء البارزة المتكرّرة على مستوى العبارات.

كثيرًا ما نقرأ عبارة مثل: "لعب فلانٌ دورًا مهمًّا..." وهذا تعريب خطأ للعبارة الفرنسيّة: tel personne a joué un rôle important. ففعل "لعب" بالفرنسيّة يتعدّى إلى مفعول به، ولكنّ هذا الفعل لا يتعدّى بنفسه بالعربيّة، وقد يتعدّى بالحرف، فنقول: لعب بالطابة. والصواب أن تُعرَّب العبارة بـ: مثّل فلانٌ دورًا مهمًّا (أو أدّى)... لأنّ الفعل مَثّل (وكذلك أدّى) بحاجة إلى مفعول به.

وشبيه بهذا تعريبهم عبارة مثل: "عاشَ تجربةً"، فهي بالفرنسية il a vécu une expérience، وفعل عاش الفرنسيّ يتعدّى إلى مفعول به، ولكنّه بالعربيّة لا يتعدّى بنفسه، ولا يجوز أن يقال: عاش شيئًا، ولكنّنا نقول: عانى تجربة.

ومن الأخطاء التي يكثر الوقوع عليها في لغة الإعلام قولهم مثلًا: "كم هو مفيدٌ!" يريدون التعجّب من إفادته، والعبارة تعريب للصيغة الفرنسيّة comme il est utile! ولكنّ العربيّة لا تقبل مثل هذه الصيغة، لأنّ طبيعة

"كم" الخبرية لا تسمح بصياغتها كذلك، فصيغة التعجب إنشائية، وصيغة "كم" الخبريّة، كما يدل عليها اسمها، خبريّة، فكيف نصوغ بها عبارة إنشائيّة؟ لكنّ في العربيّة صيغًا كثيرة للتعجب، أشهرهما "ما أفعلَ" و"أفعِلْ بـ" يمكن أن نصوغ عليهما التعجب.

ومن الصيغ الغريبة التي كثيرًا ما نقرأها أو نسمعها في الوسائل الإعلاميّة ما يشبه قولنا: "بعد عودته، قام النائب بزيارة..." وهو تعريب حرفيّ للعبارة الفرنسيّة: ...après son retour, le député a visité، فمن الواضح هنا الخطأ في الضمير لأنه تقدّم على صاحبه، فصاحب الضمير في العربيّة (وهو هنا النائب) لا يقع في الجملة قبل ضميره، بل بعده، لأنّنا نستعمل الضمائر منعًا من التكرار في اللغة العربيّة، فلا موجب لاستعماله قبل صاحبه في هذه الجملة، والصواب أن نقول: قام النائب، بعد عودته، بزيارة...

٧ – دور الجامعات والمجامع اللغويّة: لا بدّ لنا من أن نقول مجدّدًا إن للمجامع اللغويّة دورًا كبيرًا في عمليّة التعريب، فلا يمكن أن تُترَكَ لغة الإعلام على ما هي عليه، لأنّها تزداد سوءًا يومًا بعد يوم. وبما أنّنا في عصر تخصُّص، فعلى الجامعات أن تتشدّد قليلًا في هذا المسألة لتخريج الطلاب، إذ لا يجوز أن يتخرّج طالب ليعمل في الكتابة الصحفيّة وهو لا يتقن العربيّة، أو لا يعرف قواعدها الأساسيّة. ونحن، على الرغم من الأرصدة اللغويّة في الاختصاصات الإعلاميّة، لا نزال بحاجة إلى تحديث اللغة الإعلاميّة في

الجامعات، ولا نطالب هنا بأن تكون هذه اللغة لغة التراث، أو اللغة التقليديّة المعروفة في الكتب القديمة، بل نطالب بأن تكون لغة متجدّدة، ولكنّها تناسب الأقيسة العربيّة، فالعربيّة، كما نعرف، لغة مطواع، لأنّها اشتقاقيّة، يمكن أن تنفتح باستمرار لاستيعاب الجديد، وقد أثبتت ذلك.

كما نطالب المجامع اللغويّة في العالم العربيّ أن تزيد اهتمامها بالمسألة، وأن تعمل على تصويب لغة التعريب من خلال مجلّاتها ونشراتها بشكل مستمرّ، منعًا من إغراق المعربيّن في الأخطاء، وتصويبًا لما يمكن أن يعترض لهم من هفوات تسيء إلى لغتنا العربيّة.

أزمة المصطلح في التعريب

١ – مدخل: لقد عرف الإنسان في المرحلة الأخيرة، وبدءًا من القرن التاسع عشر، قفزة كبيرة في شتّى العلوم ومرافق الحياة، ما أّدى إلى دخول معارف جديدة وتطوّرها، كعلم النفس، وعلم الاجتماع، والعلوم العامّة وسواها.

وحتّى المعارف القديمة عرفت تطورًا في تناولها، فإذا بالنقد يخطو خطواتٍ واسعة، وتنفتح أمام النقاد أبواب اللسانيّات والبنيويّات والسرديّات، وإذا بالفلسفة أيضًا تزدهر، وتتفتّح فيها اتّجاهات جديدة كالوجوديّة، والعبثيّة، والتفكيكيّة، وغيرها.

هذه القفزة الواسعة في شتّى المعارف حتّمت تطوّرًا للمصطلح، من جهة، ودخولًا لمصطلحات جديدة، من جهة أخرى.

٢ – المصطلح والتعريب/ الأزمة: وفي العالم العربيّ، بدأت إشكاليّة المصطلح تطلّ مع القرن التاسع عشر، حين فرضت العلوم نفسها على العالم العربيّ، وبات العرب أمام حتميّة لا مفرّ منها هي توليد مصطلحات للتعبير عن مستجدّات الحياة الحضاريّة، ومواكبة لها.

هنا عملت المجامع اللغويّة العربيّة في سبيل تحقيق هذا الهدف، وبدأت تتناول المصطلحات وتولّدها. فإذا بنا أمام مصطلحات بعضها ولّدته توليدًا من العربيّة، كالبرّاد (آلة التبريد)، والطَبّاخ (آلة الطبخ)، والسيّارة (آلة السير

مع صيغة مبالغة)، والهاتف (من هاتف الجنّ الذي كان يُسمَع من بعيد)، والحاسوب (آلة الحساب، لأن الكمبيوتر كان للحساب)، وغيرها من المصطلحات.

ويبدو أنّ المصطلح اليوم، أمام الاندفاع السريع للاختراعات العلميّة، والتطوّر الهائل للعلوم على أنواعها، قد اصطدم بأزمة كشف عنها الاضطراب الظاهر فيه؛ فعلى سبيل المثال، إذا أخذنا اللفظة linguistique وجدنا المصطلح في العربيّ: اللسانيّة، واللَسَنيّة، وعلم اللسان، وعلم اللغة، وهذه أربعة مصطلحات للفظ واحد منقول إلى العربيّة. ومثله المصطلح structuralisme الذي نُقل إلى العربيّة تحت اسم: البنيانيّة، والبنيويّة، وعلم البنية، وهي ثلاثة مصطلحات للفظ واحد أجنبيّ. وكذلك في الفلسفة، نجد مثلًا المصطلح phénomenologie ينقل إلى العربيّة تحت اسم: الظاهراتيّة، والظاهرانيّة، والظاهريّة، وعلم الظاهرة، والفينومينولوجيا، وهي خمسة مصطلحات للفظ أجنبيّ واحد، آخرها معرّب كما هو. ما ذكرنا نماذج بسيطة لمسائل المصطلح الذي يصطدم بمشاكل كثيرة في التعريب. وثمّة مشاكل أعمق من هذه، خصوصًا في مسائل العلوم، كالرياضيّات، والفيزياء، والكيمياء، وعلوم الأحياء، بالإضافة إلى الفلسفة... وعلى الرغم من محاولات بعضهم إصدار معاجم للعلوم باللغة العربيّة، كما فعل المجمع اللغوّي المصريّ الذي أصدر معاجم لمصطلحات الكيمياء والفيزياء وسواها، فإنّ

استعمال هذه المصطلحات يبقى رهنًا بمن يستعمله، ونجده مختلفًا بين استعمال وآخر.

ولعلّ سبب هذه الأزمة يعود إلى ثلاثة عوامل أساسيّة:

١ – الأوّل طابعه اجتماعيّ، ويكمن في أنّ بعض البيئات العربيّة لم تعد تجد استعمال العربيّة ضروريًّا، ولا سيّما في العلوم، وراحوا يهجرونها لمصلحة اللغة الأجنبيّة: الفرنسيّة أو الإنكليزيّة، وفي هذا قصرُ نظر كبيرٌ، لأنّ ابتعادهم عن العربيّة لا يعني أنّها قاصرة، بل يعني أنّهم يدّعون عجزَها لجهلهم، فالشعب الذي يترك لغته الأم يفقد شيئًا أساسيًّا من هويّته وتراثه، وكيانه، لأنّ اللغة انعكاس لطريقة التفكير ولكلّ متكامل.

٢ – والسبب الثاني مردّه إلى تشرذم العرب، وتشرذمِ المجامع اللغويّة. فنحن، في اللغة العربيّة الواحدة، أمام مجموعة مجامع: ففي مصر مجمع (وهو من أنشط المجامع العربيّة)، وفي سوريا مجمع، وفي الأردن مجمع، وفي العراق مجمع، واللغة الواحدة لا تحتاج إلى كلّ هذه المجامع، بل إنّ كثرتها يمكن أن يصيب اللغة نفسها بالمرض والانشقاق: لأنّ المجمع الواحد قد يقوم باجتهاد لا يقبل به المجمع الثاني أو الثالث، فيسبّب هذا دخولًا لاستعمالات يجوّزها لغويّون، ولا يقبل بها آخرون، فتأتي جهودهم هباء، ولا تسهم معًا في تطوير اللغة وتحسينها. من هذا القبيل، الجدل القائم حول لفظتي "تقويم" و"تقييم"، فبعضهم يقبل باللفظتين، وله اجتهاده، وبعضهم يرفض لفظة "تقييم" لأنّها

مخالفة للقياس ولا مسوّغ لها، وله اجتهاده أيضًا، كما ظهر في بعض نشرات المجمع اللغويّ العراقيّ.

٣ – والسبب الثالث مردّه إلى منهجيّة العمل في التعريب: فالمجامع اللغوية لمّا تهتدِ إلى وسيلة واحدة توحّد جهودها اللغويّة، وتنسّقها في سبيل وضع المصطلحات، وهذا التنسيق الغائب مردّه إلى ما ذكرنا في النقطة السابقة، وهو تعدّد المجامع اللغويّة للّغة الواحدة. فكيف نقبل بالمصطلح أو نرفضه؟ وبناء على أيّ قاعدة؟ وأيّ المعايير أفضل من أجل قبول المصطلح أو رفضه؟ وعلام يقوم اختراعه: أَعَلى القياس على المصطلحات القديمة، أم بالنظر إلى الأقيسة اللغويّة الممكنة، أم بإدخال ألفاظ جديدة إلى العربيّة، أم بنقل اللفظة كما هي إلى الحروف العربيّة؟

كلّ هذه الهموم تضعنا أمام أزمة حقيقيّة للمصطلح، حيث تنعكس أزمة حضاريّة أكبر منها، ترتبط بنوعيّة التفكير، وتعكس تشتّتًا في مرحلة العولمة، وقصورًا عربيًا يتجلّى في أمور كثيرة جدًّا، من بينها هذه المسألة.

وليس مردّ أزمة المصطلح إلى كون اللغة العربيّة عاجزة عن استيعاب المصطلحات الجديدة، كما يزعم بعض المتعنّتين والداعين إلى تغريب اللغة. فاللغة العربيّة، في السابق، وتحديدًا في العصر العباسيّ، قد استوعبت كلّ العلوم الدخيلة، كالفلسفة، والجغرافيا، والرياضيّات، والجبر، والبصريّات، والطبيعيّات، وسواها، وكانت آنذاك مفاجِئَةً للّغة، ومع ذلك لم يجد العرب أنّهم بحاجة إلى هجر لغتهم من أجل وضع تلك العلوم، فلم يضعوها

باليونانيّة، ولا بالفارسيّة، ولا بالسريانيّة، ولا بالهنديّة... بل جاءت بالعربيّة. وإذا كانت اللغة آنذاك قد استوعبت هذه العلوم، فهي قادرة على هذا اليوم، لأنّ طبيعة العربيّة مطّاطة وقابلة للاستيعاب، فهي لغة اشتقاقيّة، واللغات الاشتقاقيّة أكثر قدرة على استيعاب الألفاظ من سواها، وأكثر قدرة على التطوّر. ولهذا السبب، فإنّ القصور مردّه إلى المتعاملين بالعربيّة، لا إلى العربيّة نفسها. وقد ذكر إبراهيم اليازجيّ هذا في معرض تعليقه على إنشاء المجمع اللغوي المصريّ، منتقدًا قصورَ بعض العلماء الذين كانوا فيه آنذاك. ويبدو أنّ التاريخ يكرّر نفسه، ولكن بشكل أخطر هذه المرة، لأنّ في أيامنا الحاضرة دعواتٍ إلى التخلّي عن العربيّة، بحجّة أنّها لم تعد قادرة على مواكبة العصر، وهي حجّة تُخفي تملّصًا من الهويّة والثقافةِ القوميّة. والعجيب في هذا أنّك لا تجد أجنبيًّا يتهرّب من لغته، بل تجده يعتزّ بها ويتمسّك، فما أحوجَنا إلى التشبّه بهؤلاء في هذه المسألة!

٣ – نتيجة: إنّ قضيّة اللغة مرتبطة بحركة المجتمع: بالفكر، والثقافة، والإبداعات الحضاريّة. وكلّما تطوّرت هذه الحركيّة تطوّرت معها اللغة، واستوعبت طبيعة هذا التطوّر. واليوم، في إطار العولمة، نجد كلّ الشعوب تحتاج إلى الاشتراك في صناعة الحضارة وتطويرها، كما لا يخفى على أحد دورُ شعوب الشرق (وخصوصًا الشرق الأقصى) في العمل الحضاريّ والتقنيّ.

من هنا، فإنّ الدعوة ملحّة إلى الاهتمام بالعربيّة، لأنّها بحاجة أكثر من أيّ وقت مضى، إلى العناية والتحسين، وهنا يأتي دور المجامع اللغويّة في

تنسيق جهودها معًا من أجل استيعاب متطلّبات العصر اللغويّة، والابتعاد عن الغرق في المماحكات السطحيّة التي لا تجدي، والحياد عن التعنّت والتعصّب للماضي، لأنّ هذا من شأنه أن يبقي اللغة في سجن مميت.

تدريس اللغة العربيّة في لبنان ومشاكله

١ – مدخل إلى البحث: ليس خافيًا على أحد أنّ اللغة، أيّة لغة، تعكس هويّة معيّنة، وتاريخًا له ذاته وكيانه. واللغة العربيّة، في هذا المجال، لغة تعكس تاريخَها وطبيعة كيانها، لا من الناحية الدينيّة، لأنّنا لا نؤمن أن للّغات ارتباطاتٍ دينيّةً في جوهرها، ولكنّ الناس تعلّمت أن تربطها بالدين لأسباب خاصّة بها.

على كلّ حال، لسنا هنا نناقش هذه المسألة، بل نتناول وضعَ اللغة العربيّة التي تُدرَّس في لبنان. ولهذا الغرض لا بدّ لنا من تفحُّص أمرين:

الأوّل: هو غائيّة تعليم اللغة العربيّة في المدارس،

والثاني: هو طريقة تعليم هذه اللغة.

٢ – غائيّة تعليم اللغة (العربيّة): تخزن اللغة في أثنائِها وعيًا تاريخيًّا وقوميًّا، وتعكس كيان الشعب الذي يستخدمها، وطريقة تفكيره. فاللغة خزّان الفكر، ووعاء الهويّة، لأنّها تعكس خطّ تطوّر معيّنٍ عبر مراحلَ تاريخيّة، وانفتاحَ الكلماتِ والصيغ من خلال التفاعل الحضاريّ بينها وبين اللغات الأخرى. وفي هذا المجال، يمكننا أن نلاحظ الطريقة التي تفاعلت بها اللغة العربيّة مع كلّ من اللغات الفارسيّة والسريانيّة واليونانيّة وسواها، ثمّ الفرنسيّة

والإنكليزيّة في مرحلة متأخّرة، ودراسة النمط الذي انتهجته هذه اللغة في استيعابها للمفردات والصيغ، وطريقة تحوّلها وتطوّر استعمالها.

إذًا، عندما نعلّم اللغة، أيّةَ لغة، نعكس من خلالها قوميّة ما، وتاريخًا، ووعيًا معيّنا. لهذا السبب مثلًا، تتمسّك فرنسا بالفرنكوفونيّة، وتنفق عليها الأموال الطائلة لتبقى هويّتها حيّة ومنتشرة في البلاد، تواجه بها انتشار اللغة الإنكليزيّة التي تنازعها مكانتها، في سبيل البقاء والاستمرار.

٣ – المناهج اللبنانيّة وتعليم اللغة العربيّة في المدارس: عندما جدّدت الدولة برامج التعليم اللبنانيّة مؤخّرًا لم تعطِ مسألة تعليم اللغة العربيّة أهميّة كبيرة، على ما بدا من هذه البرامج، لأنّها قلّصت من شأن اللغة في عمل المتعلّمين. وقد ظهر هذا من خلال أمرين:

الأوّل: هو تقليص العلامة المخصّصة للّغة في الامتحانات الرسميّة للمرحلتين الأساسيّة (الأساسيّ التاسع) والثانويّة.

والثاني قصور التعليم اللغويّ في المرحلة الثانويّة قصورًا كبيرًا في البرامج التي خصّصتها الدولة.

أ – في المرحلة المتوسّطة (الأساسي السادس حتى التاسع): ففي المرحلة المتوسّطة، لا يستوفي برنامج اللغة العربيّة الدروس التي تغطي مساحة الصرف والنحو، إذ نجده يُغفل مثلًا درسَ القسَمِ، والإغراءِ والتحذيرِ، والاختصاصِ، وسواها من الدروس التي يمكن أن تطالع الطالب في كتاباته، والتي يمكن أن تظهر له في دروس أخرى من التي يدرسها في بعض الصفوف،

كما هي الحال مثلًا في تعلُّم الجمل الإنشائيّة (ومنها القَسَم)، في حين أنّ درسَ القسم غائبٌ عن البرامج!!

ومن جهة ثانية، نجد تَثقيل اللغة في الموادّ الكتابيّة ضئيل جدًّا، فاللغة، في مادّة التعبير الكتابيّ، تُحتسَب كثلث العلامة، ما يعني أنّ التلميذ الذي تكون لغته سيّئة (وسيّئة جدًّا أَحيانًا) يمكنه، إذا أحسن ترتيبَ أفكاره، أن يحصل على معدّل (عشر علامات من عشرين) يخوّله من النجاح! وفي مسابقة اللغة العربيّة نفسها (في الصف الأساسيّ التاسع) لا تخصَّص لقواعد اللغة شريحةٌ مهمّة من العلامة العامّة، كما أنّ الأسئلة اللغويّة لا تكون ذاتَ أهمّيّة أو وزن!

وقد حاول واضعو البرامج الجديدة أن يركّزوا على ما أسموه "القواعد الوظيفيّة" (وقد فرحوا بابتكار مصطلح نقلوه من الفرنسيّة، وهم لا يعلمون أنّ العرب عرفوا هذا المصطلحَ وهذا النوعَ من الدراسات قبل أن تكون فرنسا نفسُها، وذلك حين وضعوا "علمَ المعاني"، فالقواعد الوظيفيّة هي "علم المعاني" المعروف في الدراسة البلاغيّة)، نقول إنّ واضعي البرامج الجديدة قد ركّزوا على "القواعد الوظيفيّة"، أي على علم المعاني، من غير أن يأخذوا في الحسبان أنّ هذا العلم يقتضي أوّلًا الإلمام باللغة وقواعدها إلمامًا صحيحًا، لأنّ علم المعاني (أو القواعد الوظيفيّة) يُعلّم وظائفَ الاستخدام لهذه اللغة، فإذا كان التلميذ لا يُحسن قواعد لغته، فكيف يمكنه التعرُّف إلى وجوه

استخدامها الدقيقة؟! والأسوأ أنّ كثيرًا من الأساتذة لا يتقن هذا الضرب من المعارف، فيعلّم التلاميذ كليشيهاتٍ مسبقة، لا يفهم منها التلميذ شيئًا كثيرًا.

ب – في المرحلة الثانويّة: وفي المرحلة الثانويّة القضيّة أسوأ. فالبرامج لم تلحظ إلّا بعض أبوابٍ عامّة أو ذاتِ طبيعة تعبيريّة، كالإسناد، والنحت، وعلامات الوقف، والجمل الخبريّة والإنشائيّة، وبعض الأساليب (الشرط والتعجّب والمدح والذم...)، وهنا ركّزت على استعمال هذه الأساليب وقيمتها أكثر من تركيزها على مضمون هذه الأساليب اللغويّ، فجاء البرنامج معتمدًا على ما سبق من دروس في المرحلة الأساسيّة، ما يعني أنّه أهمل اللغةَ إلى حدّ كبير، لأنّ مادّة البرنامج وطريقةَ تشكيلها كانت تعاني ضعفًا أشرنا إليه قبل قليل.

من جهة ثانية، فإنّ تثقيلَ العلامة المخصَّصَة للغة في المرحلة الثانويّة، بدوره، يعزّز إهمال هذه اللغة، فهو لا يتجاوز ثلث العلامة، بمعنى أنّ التلميذ الذي تكون لغته سيّئة يمكن أن يحصل على المعدّل في مسابقة اللغة العربيّة إذا أحسن الإجابة، وكأنّ المادة التي يستعملها ليفكّر ويجيب لا قيمة كبيرة لها!!

٤ – دور المدارس وأداء الأساتذة في إضعاف تعليم اللغة: وقد أسهمت المدارس بدورها في إضعاف اللغة العربيّة فيها، من حيث تدري أو لا تدري. ذلك لأنّ أكثر الدورات التي خُصِّصَت، ولا تزال تُخصَّص حتّى اليومِ، لتدريب الأساتذة على التعليم اللغويّ – هذا إذا كانت المدارس تُخصّص للّغة دوراتٍ

– لا يزال قائمًا على المسائل النظريّة، أي أنّ المدرِّب الذي تختاره المدرسة يقوم، في أكثر الأحيان، بعرض نظريّ لما يريد، بتنظير معيّن، فيبقى كلّ شيء في الإطار النظريّ، وكأنّ النظريّة تعيش في عالم، والتطبيق يعيش في عالم آخر، وشتّانَ ما بين الثرى والثريّا. ومن المعروف أنّ التنظير أسهلُ من التطبيق، لأنّ الثانيَ يتطلّب مجهودًا أكبرَ بكثير من الأوّل.

من جهة أخرى، نجد أكثر أساتذة التعليم الأساسيّ – ولا أقول كلّهم – لا يُجهدون أنفسهم في توسيع معارفهم اللغويّة، بمعنى أنّهم يكتفون بما في الكتاب من معلومات، وقلّما يعودون إلى المصادر اللغويّة، فتبقى مداركهم اللغويّة محدودة، بل قاصرة. وهنا يجب أن يأتي دور المدارس في تنشيط إعادة تأهيل الأساتذة لغويًّا، عن طريق استحضار مؤهّلين من العارفين في اللغة العربيّة، والمتبحّرين فيها، ليساعدوا الأساتذة على توسيع مداركهم.

كما أنّنا نجد كثيرًا من المدارس اللبنانيّة تُغفل تعليم اللغة العربيّة في المرحلة الثانويّة، على اعتبار أن الامتحان الرسميّ لا يلحظ أسئلة لغويّة (ما خلا سؤالَ تشكيلٍ لأواخر الكلمات يُطرح أحيانًا في بعض المسابقات!)، فتحذف من تدريسها في الصفّين الثانويّين الأوّل والثاني القسمَ اللغويّ، كيلا تُضيعَ الوقت في ما لن يُسألَ عنه الطالب، وبحثًا عن الكسب الماديّ، لأنّ إلغاءَ تعليم اللغة في هذه الصفوف يعني تقليصَ عدد الساعات المخصَّصِ لكلّ صف ساعةً واحدة، ما يوفّر على المدرسة مالًا كثيرًا. وبهذا تُسهم المدارس إسهامًا مباشرًا في ضرب تعليم اللغة العربيّة، فوق قصوره في البرامج.

٥ – طرق المعالجة: إذا أردنا الحفاظ على هويّتنا علينا أن نحافظ على لغتنا. وعبثًا نقول إنّ اللغة العربيّة لا تفيدنا، ولا تقدّم لنا ما نحتاج إليه، لأنّ في هذا الكلام تعصُّبًا أعمًى، وضيقَ نظر كبيرًا تُثبته طبيعةُ اللغة العربيّة نفسها، وهي طبيعة مطواع، فلغتنا تتّسع للتجارب الجديدة، ولاستيعاب المستَجدّات الحضاريّة، وليس صحيحًا أنّها لغة دينيّة، وإن حاول بعضهم أن يجعلها كذلك من باب التعصّب وسوء الفهم.

إنّ التراجع اللغويّ الكبير يظهر بوضوح في وسائل الإعلام: فبمراقبة يوميّة بسيطة نستطيع أن نلاحظَ أنَّ اللغةَ العربيّة مريضةٌ، لأنّ مستعمليها لا يتقنونها، والأخطاءُ الفادحةُ التي تطالعنا يوميًّا في وسائل الإعلام، حتّى في أشهرها، تعكسُ هذا الواقع.

إذا أردنا تحسين الحال اللغويّة في بلدنا لا بدّ لنا من جملة إجراءات، أبرزها برأيي ما يأتي:

١ – إعادة النظر في البرامج الرسميّة التي تتناول اللغة وتعليمها في المرحلتين الأساسيّة والثانويّة، ولكن من غير اعتبار للمحسوبيّات أو للسياسة أو للمادّة، بل بتجرّد تربويّ، وبحسّ وطنيّ حقيقيّ. ولا يجوز اعتبار القطاع التربويّ "قطاعًا غيرَ منتج" كما زعم بعض عباقرة هذا العصر مؤخّرًا.

٢ – تثقيل اللغة العربيّة في المسابقات الرسميّة وغير الرسميّة، حتّى لا يتمكّن من النجاح مَن لا يتقن اللغة العربيّة بحدّها الأدنى.

٣ – إعادة تأهيل الأساتذة لغويًّا في المرحلتين الأساسيّة والثانويّة، وتدريبهم لتوسيع آفاقهم اللغويّة، بهدف تحسين نوعية أدائهم في هذه المادّة. فلا يجوز أن يبقى أستاذًا من لا يرضى بالتأهيل المستمرّ ويخضع له، لأنّ ركبَ الزمن يخلّفه وراءه، والتعليمُ يقتضي تجدّدًا مستمرًّا.

٤ – عودة المدارس إلى إعطاء الحصص المخصّصة للّغة في المرحلة الثانويّة، وإيلائها الأهمّيّة للغة العربيّة عمومًا، عن طريق تعليمِ الأساتذة اللغةَ والموادَّ اللغويّة بشكل منشّط وفعّال، لا بطريقة مملّة.

٥ – التركيز على الناحية التطبيقيّة في تدريب الأساتذة، وفي تعليم الأساتذة للتلاميذ، لا على المسائل النظريّة، لأنّ التنظير في اللغة لا يكون إلّا بعد أن تُكتَسَب المهارة اللغويّة.

ونحن نتوجّه في هذه المناسبة إلى وزير التربية والتعليم لتأخذ الوزارةُ في الاعتبار هذه المسألة إذا أرادت أن تبقى اللغة العربيّة مرتكزًا للهويّة اللبنانيّة – وهي هويّة عربيّة –؛ ولا ننسى أنّ لبنان، وموارنةَ لبنان على وجه التحديد، كانت لهم يد طولى في تطوير اللغة العربيّة والمحافظة عليها، فهم الذين صانوها في زمن التتريك، كما كانوا السبّاقين في المحافظة على هذه اللغة وتطويرها وتفعيلها لتواكب عصرها من خلال الدراسات اللغويّة الكثيرة التي نشرتها مجلّات النهضة المعروفة، أو من خلال الكتب والدراسات اللغوّية التي نشرها الأعلام اللغويّين الكبار، كالمعلم بطرس البستاني، وإبراهيم اليازجي، وسواهما من اللغويّين المشهود لهم.

نحو منهاج موحّد لتعليم اللغة العربيّة

١ – مدخل: تمثّل التربية حقلًا رئيسًا من حقول المجتمع، ولها دور رائد في تأسيس شخصيّة الإنسان، لأنّها تتولّى هذا التأسيس منذ عهد الطفولة، وحتّى مرحلة متأخّرة من عمره؛ والأهمّ أنّها يمكن أن تحفر في شخصيّته عناصر أساسيّة لها تأثير عميق في سلوكه طوال حياته.

لهذا السبب يمكننا أن نقول إن "النظام التربويّ بصفة عامّة، والفكر التربويّ بصفة خاصّة، كجزء منه، إنّما هو منظومة فرعيّة من نظام أكبر هو البنية الاجتماعيّة العامّة."[١] والسلوك البشريّ، بحدّ ذاته، إمّا أن "يحدّده النشوء والارتقاء النوعيّ... وإمّا أنّه سلوك متعلّم، أي أنه سلوك قابل للتعديل والتغيير."[٢] أمّا التعلُّم فأمر "جوهريّ للوجود الإنسانيّ وأساسيّ للتربية وهو منطلق أساسيّ لدراسة علم النفس ولازم لفهم حقيقة العقل البشريّ."[٣]

٢ – العربيّة والتربية والعولمة: وإذا كانت التربية نظامًا كهذا، فمن البديهيّ أن يكون لها دور مهمّ في عصر العولمة. فالعولمة قلّصت المسافات، وفتحت أبواب العالم على بعضه؛ لكنّها فرضت رؤى ومعطيات جديدة على الناس

---

[١] – سعيد إسماعيل علي، **الفكر التربويّ العربي الحديث**، الكويت: عالم المعرفة، (عدد ١١٣)، مايو ١٩٨٧، ص ٩

[٢] – مجموعة مؤلّفين، **نظريات التعلّم**، تعريب: علي حسين حجاج، الكويت: عالم المعرفة، (عدد ٧٠)، أكتوبر ١٩٨٣، ص ١١

[٣] – المرجع نفسه، ص ١٥

لم يعد من السهل الفكاك منها، بغض النظر عن موقفنا من العولمة نفسها. وعليه، فإنّها فرضت، بلا شك، رؤى جديدة في التربية، ووسائل وأنشطة لم تكن قائمة قبلها.

واللغة العربيّة، في أيّامنا هذه، تعاني تراجعًا واضحًا في البلاد الناطقة بها. وليس السبب في هذا التراجع قصورها، فهي قادرة على استيعاب العصر، ولكنّ المشكلة هي في مواقف الجيل الذي يتعامل معها، ووسائل الإعلام التي تستعملها بدورها. فإذا نظرتَ إلى الإعلانات المنتشرة في أنحاء العالم العربيّ وجدتها مليئة بالأخطاء اللغويّة، كأنّما المتعاملين بها أجانب لا عهد لهم بهذه اللغة. وإذا نظرتَ إلى معظم وسائل الاتصالات وجدتَ معظمها تضعف فيه العربيّة، كالواتساب الذي يستعمل أكثر المشتركين فيه الكتابة بالأحرف اللاتينيّة والأرقام، تجنّبًا للعربيّة، وكأنّ هذه اللغة بعيدة عنهم، أو كأنّ اللغتين الإنكليزيّة والفرنسيّة هما لغتا الناس القوميّة!!

ما من أمّة لا يعتز أفرادها بلغتهم؛ وحريّ بالعرب أن يعتزّوا بهذه اللغة، لأنّها لغة عالمية، صمدت في وجه الزمن، وأثبتت على الدوام جدواها وقوّتها. ولكنّ الأخطار تأتي من الأمم الأخرى التي يهمّها تدمير العربيّة أو إضعافها، من أجل ضرب الهويّة العربيّة وتهميشها، على حساب غيرها. والعولمة اليوم تتحرّك في هذا الإطار ما لم نتدارك الخطر، ونحصّن تعلّمنا للغتنا، ونحدّ من تشرذمنا كعرب.

٣ – العناصر التي تسهم في إضعاف العربيّة: سنحاول أن نحدّد العناصر الرئيسة التي تضعف اللغة العربيّة:

١ – عدم اهتمام وسائل الإعلام بشكل عام باللغة العربيّة، وسوء استعمالها. فالإعلانات اليوم مليئة بالأخطاء، وهي، في كثير من الأحيان، تستعمل العاميّة وتبتعد عن الفصحى.

٢ – تساؤل النشء الجديد عن جدوى العربيّة في أيامنا، وتركيزهم على الإنكليزيّة أو الفرنسيّة. وهنا يأتي دور المؤسّسات التربويّة، وتوجيه الدولة الرسميّ، لأنّهما يجب أن يضعا رؤية عامّة لأيّ إنسان تريده الدولة، وانطلاقًا من هذه الرؤية تفعّل العمل على تحسين العربيّة وتقويتها. ولا ننسى أنّ للغة العربيّة أبعادًا قوميّة وحضاريّة ودينيّة مهمّة، لا يجوز التغاضي عنها.

٣ – عدم قيام الدول العربيّة المعنية بالمجهودات الكافية من أجل تطوير اللغة العربيّة وتعليمها. وهنا يأتي دور الجهود العربيّة المشتركة، والمجامع اللغويّة من أجل توحيد الرؤية والجهود والعمل، لكي تبقى لغتنا قادرة على مواكبة تطوّرات العصر، وحركة العولمة وشبكات الاتصال الهائلة التي تنظّم العالم. فالعرب قوة اقتصاديّة كبيرة، ولا يجوز لهذه القوة الاقتصاديّة أن تكون لغتها تابعة للغة أخرى، كما لا يجوز أن تتواصل مع القوميّات الأخرى متناسية لغتها، أو متنازلة عنها في الحقل الاقتصاديّ العالميّ.

٤ – تشرذمُ المجامع اللغويّة العربيّة، على الرغم من محاولات عدد منها العمل على تحسين اللغة، وتعدّدُ هذه المجامع مع أنّ اللغة واحدة. وهذا يحيلنا

إلى النقطتين السابقتين، حيث لا بدّ من عمل مشترك على مستوى الدول العربيّة، وربما على مستوى جامعة الدول العربيّة، من أجل تأطير واحد لعمل هذه المجامع وطاقاتها. ونشير، في هذا المجال، إلى أنّ العمل المعجميّ ضروريّ جدًّا وأساسيّ في العمل المشار إليه، فالمعجم يحتاج إلى تطوير سنويّ، حتّى تتغيّر طبعاته سنويًّا بحسب تفاعل اللغة وتفعيلها، لأنّ ألفاظًا جديدة تدخل عليها باستمرار، وأخرى تسقط أو تتعدّل أو تتغيّر، ويجب أن يظهر هذا في المعاجم.

٥ – تحوّل المجتمعات الغربيّة إلى مجتمعات صناعيّة، وتأثّر المجتمعات العربيّة بهذا، والتركيز على النواحي المادّيّة لاستثمارها في الصناعات وتطويرها. وهذا سبب رئيس من أسباب تراجع العربيّة، وهو مرتبط بالنقاط التي سبقت الإشارة إليها، فالتحوّل نحو الصناعة ونموّها لا يعني أنّ الحاجة إلى اللغة انتفت، بل يجب أن يعني أنّ لغة الاقتصاد تتطوّر، ولا بدّ من تطوير العربيّة لهذا الغرض، وتوسيع مراميها، وهي قادرة بسهولة على التوسع إن بُذل الجهد الكافي.

٦ – محاربة الكيان الصهيونيّ للغة العربيّة، ومؤازرة الغرب له في هذه الحرب. وهنا نشير إلى أنّ إسقاط الهويّة العربيّة الذي يُعمل عليه يبدأ بإسقاط اللغة، لأنّ كل لغة تحتوي على عمق حضاريّ وعلى تراث وهويّة، تستمدّ اللغة مقوّماتها منهما. لذلك فإنّ ضرب العربيّة يهدف إلى ضرب هويّتنا

القوميّة، وثقافتنا وإرثنا الثقافيّ وتراثنا، من أجل تهميش العرب تدريجيًّا، على حساب الكيانات الأخرى المتحالفة مع الغرب، أو مع الصهيونيّة العالميّة.

٧ – تراجع تعليم اللغة العربيّة في المدارس بشكل واضح، حتّى في المجتمعات التي عرّبت علومها، مثل سوريا، والسعوديّة، ومصر، وسواها... ومردّ هذا التراجع تربويّ في المقام الأول، لأنّ الاهتمام بالعربيّة يبدأ من تطوير المعلّمين العرب، في كلّ مكان، وإعدادهم إعدادًا مستمرًّا، وتحديث البرامج المستمرّ لتنهض بدورها في تنشئة الأمّة، وتطوير مخزونها الثقافيّ.

٨ – عدم استعمال الوسائل التقنيّة الحديثة واستثمارها بشكل فاعل في تعليم اللغة العربيّة. وهنا نلفت إلى أن المملكة العربيّة السعوديّة لها دور فاعل في استعمال الوسائل التقنيّة منذ مدّة، واستثمارها في تعليم الرياضيّات والعلوم من خلال برامج بالعربيّة، وبالتعامل مع شركة ريفر ديب riverdeep للبرمجة. وفي هذا المجال لا بدّ من الإشارة إلى أنّ معلم اللغة العربيّة، في كثير من البلدان، يوصف دائمًا بالتخلف، والتحجّر، والخروج من العصر، ما يردّنا إلى النقطة السابقة الداعية إلى تنشئة المعلمين تنشئة مستمرة.

هذه بعض أبرز الأسباب التي تؤدي إلى تراجع اللغة العربيّة. وليس صحيحًا أنّ سبب هذا التراجع هو قصور اللغة، بل مرده إلى قصور المتعاملين بها.

٤ – التربية وتطوير تعليم اللغة العربيّة: لا يمكننا أن نتجاهل دور المدرسة في إيصال اللغة العربيّة إلى الناس. وإذا كنا في عصر يتحرّك فيه التطوّر بسرعة كبيرة بفعل ثورة المعلوماتيّة وتطور وسائل الاتصال، فإن "مواجهة مشاكل التقدّم بحلول جديدة تضمن للإنسان قطف ثمار التقدّم وتوزيعها بطريقة عادلة تحمي الإنسان من التهميش،"[١] فالقصور في استعمال الوسائل الجديدة في تعليم العربيّة، كالشبكة العنكبوتيّة (الإنترنيت)، والألواح الذكيّة، والكمبيوتر، وسواها، يعكس حتمًا عجزًا في التواصل مع العصر، وخسارة في تطوير طرق الإيصال والتلقّي.

وإذا كان المجتمع الصناعيّ يتحوّل إلى مجتمع معلومات، فليس من المصادفة إذًا أن يمثّل إصلاح النظام التربويّ في كلّ المجتمعات المتطوّرة الرهانَ الأكبر لمسايرة هذا التحوّل الكبير، وتزداد الهوّة عمقًا بين الدول الفقيرة والدول الغنيّة، لأنّ "إفادة النظم التربويّة من أحدث تقنيّات الاتّصال يحتاج إلى رصد ميزانيّة ضخمة."[٢]

هذا على المستوى العامّ. أمّا على المستوى الخاصّ، فيمكننا القول إنّ الأسرة تمثّل قيمًا مُمَأْسَسةً خاصّة، والدولةُ قيمًا مُمَأْسسة عامّة، أمّا المدرسة فهي اندماج هذين الأنموذجين، ومن خلالها تحاول الأجيال وضع بصمتها على الآتي. و"المدرسة هي ساحة المعركة لأنّها... صانعة لمجتمع المستقبل،

---

[١] – الحبيب الجنحاني، **العولمة والفكر العربي المعاصر**، بيروت: دار الشروق، ط١، ٢٠٠٢، ص ٤٧

[٢] – المرجع نفسه، ص ٥٣

ولهذا تطمح كلّ جماعة أو طائفة اجتماعيّة... إلى السيطرة على المدرسة من أجل تحقيق غاياتها."[١] فالمدرسة ترسّخ في الإنسان قيمًا معيّنة، تمامًا كما تفعل الأسرة والمجتمع، وربّما أكثر. لهذا السبب لا بدّ من أن يكون النظام التعليميّ متطوِّرا، مواكبًا للعصر وثقافته، ولكن محتفظًا بهويّة الأمّة، محافظًا على أصالتها، من غير أن يستلهم ما لا تقبله طبيعة الأمّة، أو يخالف جوهر هويّتها.

وفي الواقع، فإنّ "التقاليد الكبرى السابقة على الحداثة... محلّيّة، في حين تُعتبر الحداثة عالميّة. (و)تنطوي الحداثة على قطيعة مع كلّ التقاليد."[٢] وفي الواقع، فإنّ الحداثة منتج غربيّ في الأساس، منبعه الغرب، ونحن نشعر بها ونعانيها، في العالم العربيّ خصوصًا، كما لو كانت "التعبير عن السيطرة التي تمارسها الحضارة الغربيّة على الحضارات الأخرى... (و)على المقاربة السوسيولوجيّة الصحيحة والموضوعيّة... أن تحاول التفريق بين ما يرتبط بالسيطرة... وما يقوم على التبادل."[٣] وهذا التبادل ضروريّ، لأنّنا نأخذ من الغرب ما نحتاج إليه لتطوير أنفسنا، ونترك جانبًا ما لا يتلاءم مع هويّتنا وأصالتنا. ويجب أن تقوم التربية على هذا الأساس. وكذلك إذا أردنا أن نطوّر

---

[١] – ناتيو ليبمان، **المدرسة وتربية الفكر**، تعريب: إبراهيم يحيى الشهابي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٨، ص ١٥

[٢] – جيرار ليكرك، **العولمة الثقافيّة**، تعريب: جورج كتورة، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠٤، ص ٣٤٥

[٣] – المرجع نفسه، ص ٣٤٥ – ٣٤٦

تعليم اللغة عندنا أن نفهم جيّدًا هذه المسألة، ونعي خطورتها؛ وذلك لأن الابتكار الغريب لا يلبث أن يدخل، مع الوقت، "دائرة المحليّ... يُعتَرَف به كابتكار حديث، ولكن مع نسيان أصله الأجنبيّ."[١] ولا يلبث أن يصير هذا الابتكار المستورد تقليديًّا، وبذلك عنصرًا من عناصر التقليد.[٢]

٥ – نحو تجديد مناهج التعليم والتكامل في المناهج التعليميّة العربيّة:

أ – محاولات ودعوات في مجال تكامل المناهج: انطلاقًا ممّا سبق، بات من الضروريّ صياغة رؤية عربيّة مشتركة لتجديد المناهج التعليميّة العربيّة والرؤية التربويّة، ولو في حدّها الأدنى، من أجل مواجهة عصر العولمة، وتجنّب التفتُّت. وفي هذا المجال، سبق لوزير التربية والتعليم السعوديّ الأميرُ فيصل ابن عبد الله بن محمد بن آل سعود، عام ٢٠١٢ أن أكّد "أنّ وزارته تؤيّد توحيد المناهج الدراسيّة لطلاب وطالبات التعليم العام في دول الخليج العربيّ، انطلاقًا من رؤية خادم الحرمين الشريفين نحو الاتّحاد الخليجيّ."[٣] كما صرّح مسؤولون مغاربة، عام ٢٠٠٩، عن محاولتهم تقريب المناهج التعليميّة الأساسيّة في ليبيا وتونس والجزائر والمغرب وموريتانيا، واتّفقوا على إعداد "كتاب مدرسيّ مغاربيّ نموذجيّ بقواسم ومرجعيّات اتّحاديّة مشتركة".

---

[١] – المرجع نفسه، ص ٣٤٧

[٢] – الموضع نفسه.

[٣] – محمد (مجهول باقي الاسم)، مقال: **وزير التربية والتعليم: توحيد التعليم في منطقة الخليج يعزّز مقترحات الاتحاد**، موقع: بيان – بوابة المعرفة، ١٢ يونيو ٢٠١٢

وحاولوا تشكيل فرق عمل للبلدان المغاربيّة للمستويين المدرسيّ والجامعيّ.[١] وذكر مجمع اللغة العربيّة الأردنيّ على موقعه أنّ التخطيط اللغويّ يجب "أن يكون على نطاق الجامعة العربيّة ومؤسّساتها بمساعدة المؤسّسات اللغويّة والجامعات، والتخطيط اللغويّ ينبغي ألّا يكون جزئيًّا، بل يكون في مجال التعليم على اختلاف مراحله."[٢] واعتبر أنّ انعدام التخطيط المشترك في الوطن العربيّ انعكس على الاستعمال اللغويّ للمصطلحات الحديثة بشكل خاصّ.

كما حاول المركز العربيّ لدول الخليج أن يقوم بمثل هذه الخطوة الجريئة[٣]، وعمل سنوات على هذه المسألة، وحدّد المقصود بتوحيد المناهج بأنّه الجهود التي يبذلها التربويّون والعاملون في مكتب التربية العربيّة لدول الخليج العربيّ من أجل وضع أنموذج موحّد للمنهج الدراسيّ. وسوف نستلهم موقفه لنعرض بعد قليل إلى الخطوات الرئيسة التي نراها ضروريّة لتوحيد المناهج وتطويرها. وهنا نشير إلى أنّ قرارًا في هذه المسألة (رقمه ١٣) كان قد صدر عن المؤتمر العامّ في دورته السابعة من أجل تشكيل لجنة متابعة؛ وتابع هذا المركز عام ١٩٨٧ تنفيذ قراراته لوضع استراتيجيّة موحَّدة في اللغة العربيّة؛

---

[١] – جمال عرفاوي، **البلدان المغاربيّة تسعى لتوحيد مناهج التعليم**، موقع: مغاربية، ١١/ ٦/ ٢٠٠٩

[٢] – زهير غازي زاهد، مقال: **سلامة اللغة العربيّة وأثرها في المناهد الدراسيّة**، موقع: مجمع اللغة العربيّة الأردنيّ.

[٣] – للعودة إلى تقارير هذا المركز ونتيجة أعماله: المركز العربيّ لدول الخليج، مقال: **جهود مكتب التربيّة العربيّ لدول الخليج في توحيد المناهج وتطويرها**، مجلّة رسالة الخليج العربيّ، عدد ٩٤

وحاول، عام ١٩٩٣ أن يضع منهجًا شاملًا لتعليم اللغة العربيّة، قدّمه إلى المجلس التنفيذيّ في الدورة السادسة والثلاثين عام ١٩٩٤.

لكنّ المشكلة الرئيسة تكمن في كون كلّ دولة عربيّة، وكلّ منطقة إقليميّة، لها خصوصيّات قد تتلاقى، أو تتنافى، مع خصوصيّات الدول والأقاليم الأخرى. فدول الخليج، على سبيل المثال، لها خصوصيّات تختلف عن دول أفريقيا الشماليّة، ولكنّ هذا لا يعني أنّ الاتفاق على مناهج موحّدة غير ممكن. من هذه الخصوصيّات أنّ بعض المعايير الممكنة في دول أفريقيا الشمالية لا تتوافق ومعايير دول الخليج، ولكن يمكننا في الحدّ الأدنى أن نجمع بينها، وأن نوحّد النقاط المشتركة، وننطلق منها.

ب – رؤية في توحيد المناهج: لا بد من أن نشير، أوّلًا، إلى أنّ المناهج الدراسيّة تمتاز عن باقي مسائل المعرفة "بأنّها تأخذ في حسبانها حاجات المتعلّم المصاحبة لمراحله النَمائيّة، فتقدّم له في كلّ مرحلة ما يقابلها من حاجاته الفسيولوجيّة والعقليّة والاجتماعيّة والنفسيّة."[١] ولهذا علينا أن نفيد من كلّ الدراسات التربويّة والنفسيّة، وتحويل ما جاء فيها من النتائج والتوصيات إلى محاور رئيسة "ننطلق من خلالها إلى حركتي التجديد والتطوير."[٢]

---

[١] – هيام المفلح، مقال: **بعد حدود موافقة وزير التربية والتعليم توحيد المناهج**، جريدة الرياض اليوم، الاثنين ١٨ ربيع الأول ١٤٢٤، العد ١٢٧٥٠، السنة ٣٩

[٢] – الموضع نفسه.

والخطوات الرئيسة التي نقترحها من أجل توحيد المناهج، نختصرها بما يأتي، من غير تفصيل:

١ – الانطلاق من رؤية قوميّة للإنسان العربيّ الذي نريد قبل كلّ شيء. وهذه النقطة لا خلاف عليها. فميثاق جامعة الدول العربيّة ينصّ على تعاون الدول الأعضاء في الشؤون الثقافيّة والاجتماعيّة.[١] كما ينصّ الميثاق المذكور[٢] على تشكيل لجنة خاصّة تتمثّل فيها الدول المشتركة في هذا الميثاق؛ كما يجوز أن يضاف إليها أعضاء آخرون تحدّدهم الجامعة، إذا اقتضى الأمر.

٢ – التعرّف إلى واقع النظم التعليميّة العامّة في البلدان العربيّة، على كافّة مستوياتها، من أجل الوقوف على خصوصيّة كلّ منها. وانطلاقًا من هذه الخصوصيّات، يمكن العمل على توحيد المناهج بالقواسم المشتركة.

٣ – جمع الوثائق ذات الصلة بالأهداف التربويّة، من أجل بلورة المشترك بينها، والعمل على تطويره. وهنا نلفت إلى أن عددًا من الدول العربيّة تتحوّل نحو التعليم الإلكتروني، وإلى أنّ المناهج الورقيّة ستنقرض فيها مع حلول العام ٢٠١٦،[٣] وهذه الدول هي: المملكة العربيّة السعوديّة، ودولة

---

[١] – المادة الثانية من ميثاق جامعة الدول العربية.

[٢] – المادة الرابعة.

[٣] – لا مؤلف، مقال: خبراء مناهج للشرق الأوسط: ٥ دول عربية ستُدخل تطبيقات التعليم الإلكتروني بحلول ٢٠١٦، جريدة الشرق الأوسط، الأحد ٢٦ أغسطس ٢٠١٢، العدد ١٢٣٢٥

الإمارات، وقطر، والأردن، وسلطنة عمان. ويكون هذا "من خلال تأسيس شبكات متكاملة للإنترنت ستقود لتحقيق التكامليّة البحثيّة والمنهجيّة."[١]

٤ – جمع الأهداف التربويّة العربيّة، وغربلتها، والعمل على استخلاص أنموذج مشترك يمكن أن يجمع بينها، بالحدّ الأدنى على الأقل، مع المحافظة على خصوصيّة كلّ دولة من الدول. وفي هذا المجال نشير إلى أنّ إدارة الشؤون الاجتماعيّة والعمل بالأمانة العامّة لجامعة الدول العربيّة، بقرار من مجلس جامعة الدول العربيّة، قد وضعت صيغة للعمل المشترك في مجالات التعاون، وأكّدت على ضرورة وضع خطط ومناهج للتعليم والتدريب التعاونيّ على المستويين المحلّيّ والعربيّ.[٢]

٥ – بعد هذا يُعمَل على بلورة عناصر المنهج الموحّد، نقطة نقطة، على أن تنفَّذ هذه النقاط في كلٌّ دولة على حدة، وبالطريقة التي تناسب، انطلاقًا من الوثيقة الوطنيّة التربويّة لكلّ دولة من الدول. وانطلاقًا من هذا، يمكن أن تأتي المناهج في الدول العربيّة متناسقة، ومتناسبة في أطرها العامّة، لكي تفعّل الرؤية المشتركة في طبيعة الإنسان العربيّ الذي نريد، ومن خلال قيم هويّتنا العربيّة وحضارتنا ومستلزماتها.

---

[١] – الموضع نفسه.

[٢] – كمال أبو الخير، مقال: **التعليم والتدريب التعاوني ومستقبل جامعة الدول العربية**، موقع: جريدة الأهرام الرقمي، ١٥ يناير، ٢٠١٣ (صفحة: مقالات وكتاب).

٦ – تقسيم العالم العربيّ مناطقَ، فيها خصائص مشتركة (مثلًا: منطقة الخليج، منطقة شمال أفريقيّة، منطقة الوسط...) وإنشاء لجان تعمل كلّ لجنة في منطقتها على جمع العناصر المشتركة لوضع منهج عامّ موحَّد، على أن تلتقي اللجان، من بعد، وتعمل على وضع تصوّر مشترك لمنهج موحّد عامّ. ويأتي هذا العمل في إطار "التدريب التعاونيّ" الذي قالت به الجامعة العربيّة، وحاولت أن تفعّله من خلال اللجان التي ألّفتها، وقرارات هذه اللجان.

من جهة أخرى، يمكن لهذا التقسم، والعمل بالطريقة المعروضة أن يركّز على النقاط الرئيسة العامّة التي تتلاقى فيها الدول كلّها، كلّ دولة من خلال خصائصها المميزة، وتأليف النقاط الممكن أن تجمع بينها في التعليم، على أن يكون هذا مناسبًا للهويّة العربيّة العامّة، وللخصائص القوميّة التي يُعمَل على ترسيخها. وإذا كان العمل على هذا الجمع فيه شيء من الصعوبة، فإنّ اللجان المشتركة تستطيع إذلال المصاعب، معتمدة على ما سبق أن ذكرنا، ومركّزة على الرؤية العامّة للإنسان العربيّ، من خلال منظور جامعة الدول العربيّة.

٧ – تنمية الوعي بأهمّيّة اللغة العربيّة من خلال عمل مشترك يقوم به تربويّون وإعلاميّون متخصّصون في هذا، لترسيخ فكرة ضرورة اللغة العربيّة في أذهان التلاميذ، وإظهار أنّها ليست مجرّد وسيلة عابرة للتواصل، بمقدار ما أنّها جزء من الهويّة القوميّة قبل كلّ شيء. وإطلاق حملة إعلانيّة في الدول العربيّة للترويج لأهمّيّة المنهج الموحّد وترسيخه في أذهان الناس والمؤسّسات.

وهنا لا بد من أن نشير إلى أنّ تنمية الوعي هي في أساس العمل التربوي، لأنّ المتعلِّم لا يمكن أن يتمسّك بلغته ما لم يعِ أهمّيّتها. فالعلوم الأجنبيّة وصلت إلينا باللغة الأجنبيّة، ولكنّها تحمل، في أعماقها، خصائص الدول التي أرستها. فعلينا، كدول عربيّة، أن نعرّب هذه العلوم، أو، في أحسن الأحوال، أن نبثّ فيها هويّتنا العربيّة ومفهومنا القوميّ لكي تصير مناسبة لنا. ولا يمكن أن يتمّ هذا من غير لغة. وطالما أنّ بعضهم يعتبر، مسبقًا، أنّ اللغة العربيّة غير قادرة على استيعاب هذه العلوم الحديثة، فمن غير الممكن أن نجعله يقبل بأهمّيّة تعلّم العربيّة. وإذا سقط إيمانه بأهمّيّة لغته، فمن الصعب جدًّا، بعدُ، أن نجعله يتمسّك بقوميّته وهويّته، وبالتالي من المستحيل أن نبني مواطنًا عربيًا أصيلًا. إنّ المواطن الهجين الذي لا يؤمن بقوميّته لا يمكنه أن يبني وطنًا له شخصيّته، ويبقى تابعًا لغيره، طالما أنّه يتمسّك بغير لغته أساسًا، وهذا يساعد الآخرين في ضرب الهويّة العربيّة.

٨ – ضرورة أن يكون المنهج الموحَّد متطوّرًا ومتحرّكًا، يواكب العصر للتدريس، والإفادة من جميع الوسائل التقنيّة المتاحة، وفي المواد المدرَّسَة بكاملها. وهذا يعود بنا إلى النقطة الخامسة التي طرحنا، حيث بيّنا ضرورة اللجوء إلى الوسائل الحديثة للتعليم، من أجل أن نواكب عصرنا، ونحدّد لنا مكاننا فيه.

أمّا أبرز الخطوات العمليّة التي تواكب هذا العمل، فيمكن اختصارها بالآتية:

١ – في خلال العمل، على الباحثين المتخصّصين أن يعدّوا أوراقًا بحثيّة للتطوير، وورشات عمل مستمرّة تواكب تحديث البرامج على الدوام، للمحافظة على مستواها، وعلى حركتها.

٢ – إعداد المعلّمين إعدادًا مستمرًّا من أجل البقاء على مستوى التغيير الدائم الذي يُدخَل على البرامج الموحَّدة، وتطوير كفاياتهم. وهذا الإعداد يتمّ من خلال جهد مشترك ينهض به اللغويّون، وعلماء التربية، والاجتماع، والإعلام، لإبقاء المعلِّم عارفًا بمتطلبات العصر المتحرّكة، وتقنياته الأساسيّة، ومعطياته المتغيّرة باستمرار.

٣ – تحديد مستوى الكفايات في كلّ مرحلة من المراحل التعلُّميّة. ويتطلب هذا عملًا مشتركًا ودؤوبًا تقوم به الأجهزة على اختلاف مستوياتها، انطلاقًا من الرؤية العامّة للمواطَنَة، فتضع هدفًا لتعلّم المراحل الدراسيّة، من المرحلة الابتدائيّة حتّى المرحلة الجامعيّة، بحيث يكون كلّ هدف من هذه الأهداف ملائمًا لعمر الطالب ونضجه ومستواه العقليّ والثقافيّ.

٤ – تحديد التقنيّات التربويّة، والعمل على تطويرها بما يناسب التطوّرات التقنيّة الحاصلة بشكل مستمرّ. وقد تكلّمنا في هذا المجال على ضرورة ارتباط التعليم بتقنيّات العصر، من أجل مواكبة العلوم الناشئة والعصر.

٥ – تحديد معايير اختيار المحتوى اللغويّ، ومراعاة التطوّر المطلوب والمستمرّ. فنحن نعرف أن تعليم اللغة يكون بشكل دوائر تتسع شيئًا فشيئًا بحسب تطوّر الطالب والمرحلة الدراسيّة. مثلًا: يتعلم الطالب في مراحله الأولى

أساسيّات اللغة في حدّها الأدنى، من خلال محاكاة الجمل، فيُعطى جملًا أساسيّة يحاكيها في الكتابة. وفي مرحلة لاحقة، يبدأ بتعلّم القواعد اللغويّة الأساسيّة، من غير تعقيد، ثمّ يتدرّج شيئًا فشيئًا في تطوير هذه القواعد وتوسيعها، وفق المرحلة الدراسيّة التي يكون فيها، ويتمّ هذا بشكل استقرائيّ، يستطيع من خلاله أن يفهم تركيب القاعدة التي يريد، ويستعملها بالطريقة المناسبة.

٦ – تقويم نتيجة تدريس المنهج الموحَّد بشكل مستمرّ، للتمكّن من تطويره على الدوام، ومواكبة المتسجدّات في علوم التربية والنفس والاجتماع واللغة، وفي هذا المجال يُعمَل مع متخصّصين في المجالات المذكورة على مستوى كلّ دولة. وهذا التقويم ضروريّ جدًّا، لأنّه يؤمّن له الحياة والاستمراريّة، ويجعله متطوّرًا على الدوام. والعمل المذكور يستدعي عناية مستمرّة، ومتابعة دؤوبًا، ليتطوّر سنويًّا وفق الحاجات والمقتضيات الطارئة.

٧ – دعم جامعة الدول العربيّة للمشروع دعمًا فاعلًا ومستمرًّا، والعمل من خلالها على وضع المشروع وتطويره. وهنا نشير إلى أنّ المشروع لا يمكن أن يتمّ بمعزل عن رقابة جامعة الدول العربيّة لأنّه يخدم تطلّعاتها العامّة وتوجّهاتها.

ج – توضيحات: إنّ الهدف الرئيس لمشروع توحيد المنهج هو إعداد أجيال تمتلك قدرات عقليّة، وكفايات حياتيّة، وسلوكيّات روحيّة وقيَميّة تمكّنها من التفاعل بشكل ناضج وذكيّ ومنتج مع عصرها، ومواجهة

المستقبل وتحدّيات العولمة من خلال فكر موحّد ومشترك[١]. لهذا السبب من الضروريّ، كما ذكرت قبل قليل، أن تراعى خصوصيّات كلّ دولة من الدول، فلا يأتي المنهج الموحّد متعاميًا عن هذه الخصوصيّات، بل يكون مراعيًا لها، مناسبًا. لهذا السبب قلت إنّ عليه أن يجمع بين الأمور العامّة المشتركة، وليس من اختصاصه تغيير طبيعة الهويّات. فبلاد المغرب العربيّ لها خصوصيّات، مثلًا، تختلف عن تلك التي لدول الوسط، كلبنان وسوريا والأردن، ولمنطقة الخليج خصوصيّاتها المميّزة لها، والتي تختلف عن خصوصيّات مصر مثلًا. لكنّ بينهما جميعًا قواسمُ مشتركة، كاعتماد اللغة العربيّة، والتمسّك بقيم محدّدة، مشتركة بينها، والانتماء إلى جامعة الدول العربيّة، وغير هذا. كما أنّ التوجّهات الرسميّة لا بدّ من أن ترتبط برؤية الجامعة العربيّة العامّة، ولا يجوز أن تخرج عن هذه الرؤية كيلا تقع في شطط وانحرافات من شأنها أن تسيء إليها.

وهنا نلفت إلى أنّ من أبرز المعوقات التي حالت حتّى الآن دون تنفيذ هذا المشروع هو عدم الالتزام بالرؤية المذكورة. فنحن نرى، في بعض الدول، انفتاحًا كبيرًا على الغرب، وعلى الحضارات الأخرى، في حين أنّنا نجد، في دول أخرى، ابتعادًا عن هذا الانفتاح. ولعلّ الرؤية الحضاريّة المتفاوتة بين هذه الدول، هي الأخرى، تؤثّر سلبًا في تنفيذ المشروع. فبعض الدول، مثلًا، لا يقبل بتدخّل الدولة في طرائق التعليم، ولا في توجّهات المدارس الخاصّة،

---

[١] – هذا الكلام مستوحى من وثيقة المركز العربيّ لدول الخليج.

في حين أنّ دولًا أخرى تفرض على مدارسها رؤية موحّدة. وبعض هذه الدول لا يقيم وزنًا للقوميّة العربيّة، ويقدّم عليها قوميّته الخاصّة، في حين نجد دولاً أخرى تقدّم القوميّة العربيّة على أيّة قوميّة خاصّة. كما أنّ النظرة إلى التاريخ تختلف بين دولة وأخرى، حيث نجد تفسير عددًا من الظواهر التاريخيّة المهمّة يختلف بينها، ومن شأن هذا أن يضعف التوجّه نحو الوحدة، لأنّ اختلاف النظرة يباعد بين الأطراف، ويجعل من الصعب الوصول إلى منهج موحّد. لهذا السبب المطلوب التعالي على الشخصانيّة في العمل التربويّ الموحّد، ولا يعني هذا ذوبان الخصوصيّة، بمقدار ما أنّه ممارسة هذه الخصوصيّة في إطار الوحدة العامّة المشتركة.

٦ – خاتمة: إنّ التربية عمليّة متحرّكة، تتطوّر باستمرار، وتراعي صورة مجتمعها الذي تنمو فيه. والغرض من توحيد المناهج هو، في نهاية المطاف، تقريب الحدود بين العالم العربيّ، وتقريب العرب من بعضهم في عصر مُعَولَم، يبتلع الكلّ، ويطمس هوياتهم، ويعمل على أسْطَرَة الدول في توجّهات الدول القويّة. وفي هذا خطر كبير على القوميّات الصغيرة، أو على القوميّات التي تعمل فرادى ووحدانًا، وإلغاء لخصوصيّاتها كلّها. والعالم العربيّ كبير، ويمكنه أن يفرض أصالته ويحافظ عليها متى اتّحد.

دراستان عن كمال الحاج وفلسفة اللغة

كمال الحاج وفلسفة اللغة

اللغة جوهر، لا عَرَض، وهي غاية، لا وسيلة. هكذا نظر كمال الحاج إليها، وعلى هذا الأساس بنى فلسفته فيها.

اعتبر هذا المفكّر ألّا وجودَ لفكرٍ غَير مُكَلْمَن، لأنّه، من غيرِ كلمةٍ، خواء وغياب. ما هو موجود بالقوّة يبقى خارجَ الوجود، حتّى يصيرَ موجودًا بالفعل، والفكرُ يبقى كذلك إلى أن يتحقّق وينكشفَ باللغة التي تصير إيّاه تمامًا بعد انكشافه؛ فاللغةُ "عبارة"، لأنّها عبور من طرَفٍ إلى آخر. كذلك الوجدانُ لا يكون من غير لغة، وهو عقلٌ وحسّ في آن. إنّه كلّيّةُ الإنسان، لهذا متى تعطّلتِ اللغةُ، تعطّلتْ إنسانيّةُ الإنسان.

وجوهرُ اللغة هو في وجودِ اللسان، فلا يكون وجودُها قائمًا إلّا بلسانٍ واحدٍ يُشكّل اللغة – الأمّ، وهي ما يُتقنُه الإنسانُ قبلَ كلّ شيء ليُظْهِر وعيَه به، ويتطوّرُ معه، فيكون أوّلًا أصواتًا، ثمّ يصير كلماتٍ، ثمّ جملًا.

ولكن أيُمكِن للأسماء أن تعبّر تمامًا عن حقيقة الأشياء؟ بكلمة أخرى: أَيمكنُنا اعتبارُ اللغةِ جوهرًا مُنْزَلًا، أي توقيفًا أم هي وسيط، أي تواضُعٌ واصطلاح؟

في هذا الأمر انقسم المفكّرون عبر العصورِ قسمين: فمنهم مَن عَدَّ اللغةَ توقيفًا، كديمقريطسَ، والغربِ المسيحيّ في القرون الوسطى، وقسمٍ من

العرَبِ، ودي بونالد، وآخرين... ومنهم مَن عَدَّها تواضُعًا كأفلاطون، وابن جنّي، ولوك، وبرغسون، وآخرين. ثمّ قام علمُ اللغة (الفيلولوجيا) بطرح السؤال بطريقةٍ أخرى: فبدلًا من أن يكون "لماذا نتكلّم؟" صار: "كيف نتكلّم؟" فغدتِ اللغةُ، مع هذا العلمِ، خاضعةً لناموسِ التطوّر، وتنقلُ تاريخَ الشعوب ونفسيّاتِها وعاداتِها، وتمّتْ دراستُها من ثلاثةِ جوانبَ: الجانبِ الصوتيّ phonétique (أي طبيعةِ الأصواتِ اللغويّة)، والجانبِ الشكليّ morphologie (أي هيئةِ الكلماتِ وتصاريفِها)، والجانبِ التركيبيّ syntaxe (أي نَحْوِها وتراكيبِ جُمَلِها)؛ غيرَ أنّ اللغةَ وعلاقتَها بالفكر ظلَّتْ، على الرغمِ من هذا كلِّه، تَشْغُلُ الإنسانَ.

كمال الحاج تَوقيفيّ في نظرته إلى اللغة؛ فهو يرى أنّ التفكيرَ والتعبيرَ شيءٌ واحدٌ، فالفكرُ لا يختلف عن اللغة، لأنَّ هذه تكشِفُ عن وِجدانِ الإنسانِ – واللغةُ كلام مفيد يدلّ على معنًى؛ فكلُّ كلامٍ لا نفهمُه ولا يحملُ معنًى بالنسبةِ إلينا ليس بلغة. معنى هذا أنّ اللغةَ، لكي تفعلَ فِعْلَها الطبيعيّ، تحتاجُ إلى طرفين اثنين: متكلّمٍ ينقلُ الفكرةَ، وسامعٍ يفهَمُ ما يُقال. المتكلّمُ يحقّقُ وِجْدانَه بالكلام، والسامعُ يُثبِتُ هذا التحقيقَ بسماعِه وفهمِه. لهذا السببِ، يعتبرُ كمالُ الحاج أنّ اللغةَ تكونُ حيثُ تقومُ حياةٌ اجتماعيةٌ؛ ووِجدانُ الإنسانِ لغةٌ لأنّه معنًى (هو مشتقٌّ من فِعلِ "وَجَدَ"، أي علِمَ)، فالأنا الفرديّةُ تستمدُّ وجودَها منَ الأنا الجماعيّةِ التي تُثْبِتُ لها هذا الوجودَ، والقطيعةُ معَ الآخرينَ هي انعدامٌ للذات.

من جهةٍ أخرى، كلُّ ما في وعيِ الإنسانِ لا يصيرُ معنًى إلّا عندما يخرجُ ويصبحُ وعيًا، فالوعيُ واللغةُ مترابطانِ.

بهذا نفهمُ أنّ المعنى والمبنى شيءٌ واحدٌ؛ فالأوّلُ هو الثاني نفسُه: المعنى هو المبنى بشكلِه المحسوس؛ والفكرُ واللفظُ حركةٌ واحدةٌ، تبدأُ في الباطنِ (حين تكونُ فكرًا)، وتنتهي في الخارج (عندما تصيرُ مبنًى، أي شكلًا).

إنّ الجواهرَ تتفلَّتُ من قبضةِ الحواسِّ، لكنّها تقعُ في شَرَكِ اللغة، فلولا الكلماتُ لما استطَعْنا فَهْمَ تلكَ الجواهر. لذلكَ فاللغةُ ليسَتْ وسيطًا، بل جوهرٌ، واختلافُ المعنى والمبنى هو اختلافٌ في الدرجةِ، لا في الطبيعة.

هنا لا بدَّ مِنَ القولِ إنّ الوجدانَ نَفْسَه عبارةٌ عَنْ عَلاقةٍ: فهناك رابطةٌ بينَه وبين ذاتِه، وطرفاه هذان هما حاملٌ ومحمول، وكِلاهما، منفَصِلَين، عَدَمٌ. ما يبقى هو العلاقةُ التي بين الوجدانِ وذاتِه، وقد تكون هذه العلاقةُ نفسُها عدَمًا، لكنّها هي العلاقةُ التي تُعَبِّرُ عَنِ اللغة، وهي نفسُها لُغة. وتزدادُ هذه الفَجْوَةُ أو العلاقةُ اتّساعًا كلّما اقتربَ الفكرُ من نفسه. من هنا يَكونُ قُصورُ اللغةِ في التعبير، إذا ما وُجِد، امتدادًا لقُصورِ الفكرِ في الإدراك. عندَما يتوقّفُ الوِجدانُ عَنْ أَنْ يَكونَ لغةً يَتوقَّفُ عن أن يكونَ دلالةً، فلا يَعودُ وِجدانًا. عندما ينعدمُ انتقالُ الوجدانِ إلى اللغةِ (أَوْ تَحَوُّلُهُ لُغةً) يَنتقلُ إليه العدم. أمّا طريقةُ التعبيرِ فتفرضُها طبيعةُ الحركةِ التي في الوجدان.

وعندَما يُلامس الوجدانُ الطبيعةَ يتحرّكُ الوجودُ المادّيّ نحو الإنسان، فيصيرُ واضحًا، عندئذٍ تنكشفُ الأسماء، وهي تَعبيرٌ عنِ التقاءِ الإنسانِ

بالطبيعةِ، أو هي الطبيعةُ وقد تَأَنْسَنَتْ. بهذا الشكلِ يحدّدُ الإنسانُ الأشياءَ ويسمّيها، ليتمكّنَ من تَصَوُّرِها وفَهْمِها. من هنا يكون المصطلَحُ مصالحةً بين الإنسانِ (أي المسمّي) والأشياءِ (أي المسمَّى). فغيابُ الأسماءِ صمت، والاسمُ، بحضورِهِ، يُنْطِقُ هذا الصمت.

عندما سمّى آدمُ الأشياءَ بأسماءَها، جعلها شركاءَه في الوجود، فخرجَ من عُزلته. من هنا فإنّ الأسماءَ كلَّها مجازيّةٌ، لأنّها عبورٌ بالأشياءِ من حالِها المادّيّةِ إلى الإنسان: من اللامعنى (أي: غيابِ الاسم) إلى المعنى (أي: التسميةِ – اكتسابِ الاسم). وإذا أردْنا أن نُلِحَّ أكثرَ على هذا قلْنا: إنَّ الإنسانَ، عندما يسمّي الأشياءَ، يخلقُها، ويحقّقُ لها وجودَها، لأنّه بتسميَتِها يمتلكُها؛ فالشيءُ يتحوّلُ جوهرُه إلى وعيٍ خاصٍّ بالذاتِ التي أعطتْهُ هذا الشكلَ بالتحديد، فأَسكَنَتْه الوجودَ بالطريقةِ التي تمّ تصوُّره فيها، وهذا التصوّرُ، تحديدًا، هو الاسم.

لذلكَ نقولُ: اللغةُ جوهرٌ، والإنسانُ لا يُشرفُ على الجوهرِ إلّا من خلالِ الوجود؛ فالجوهرُ بحاجةٍ إلى وجودٍ يتجسّدُ فيه، والوجودُ بحاجةٍ إلى جوهرٍ يَصْعَدُ إليه.

إنّ اللغةَ جوهرٌ لا يتحّقُ إلّا في وجودٍ هو اللسانُ (فاللغةُ لِسانٌ). واللغةُ – الأمُّ هي التي يُبرهنُ بها الإنسانُ أنّه ينتمي إلى الإنسانيّة، لأنّها تُفصِحُ عن شخصيّتِه، وهي مطلقُ لسانٍ يُعَبّرُ بهِ عن وعيِه، وتتحدّد قيمتُه بثلاثٍ: العفويّةِ، والكلّيّةِ، والخَلْق. هذه اللغةُ – الأمُّ هي اللغةُ القوميّة.

لكلِّ شعبٍ لغتُه القوميّةُ التي بها يفكّرُ، ويعبّر عمّا يُفكّرُ فيه. لذلك يرى كمالُ الحاج أنَّ الناسَ يجبُ أن تُعطيَ الصدارةَ للّغةِ القوميّةِ في كلِّ الميادين، لأنَّ ازدواجيَّةَ اللسانِ تُضعِفُ الشعورَ القوميّ، وتقودُ الشعبَ إلى التحلُّلِ والانهيار، والسببُ هو أنّ اللغةَ، كما يقولُ، لا تقفُ مهمّتُها "عندَ حَدِّ نَقْلِ الأفكارِ للآخرين، بل تحمِلُ... الإنسانَ والطبيعةَ والتاريخَ والرؤيةَ المشتركَة."[١] والشعوبُ الغالبةُ تُسارع إلى فرضِ لُغتِها، لأنَّها وسيلةٌ لإضعافِ قوميّةِ الشعوبِ المغلوبة.

أمّا بالنسبةِ إلى العامّيّةِ والفصحى، فيرى كمالُ الحاج أَنّهما فصيلتان من لغةٍ واحدة؛ فكلُّ لغةٍ بشريّةٍ تَنقسِمُ عامّيّةً وفصحى، والفرقُ بينهما فرعيٌّ، لا جَذريٌّ. ولِشَرْحِ هذا نقولُ: إنّ وجودَ الإنسانِ يقومُ على الحسِّ والعقل، وهذه ثنائيّةٌ لا بُدَّ منها، وهي قائمةٌ في اللغةِ نفسِها بينَ العامّيّةِ والفصحى. كلُّ كلمةٍ تدخلُ في جملةٍ مفيدةٍ تصيرُ فصيحةً، وتكونُ عامّيّةً إذا استُعمِلَتْ في تركيبٍ قِوامُهُ الكلمةُ. إنّها لغةُ الحسّ، تطفو على سَطْحِ الوجدان، في حينِ أنّ الفصحى هي لغةُ العقل. العاميّةُ لا تقبلُ الحركاتِ، ففيها ألفاظٌ ذاتُ معنًى، وفي الفصحى جُمَلٌ ذاتُ معنًى، لأنّها تقومُ على نظريّةِ العاملِ والمعمول. من هنا فثُنائيَّةُ العامّيّة والفصحى هي امتدادٌ لثنائيّة الحسِّ والعقل. واللغةُ تتطوّرُ من نطاقِ الحسِّ الضيّقِ إلى نطاقِ العقلِ الواسعِ، ومن رَطانةٍ محلّيّةٍ إلى لغةٍ مُعَقْلَنَة.

---

[١] – كمال الحاج، **في فلسفة اللغة، المؤلفات الكاملة**، جامعة اللويزة، ٢٠١٤، ٥/ ٣٦٣

أخيرًا، يرى كمالُ الحاج أنّ اللغةَ العربيّة تتطوّرُ، وأنّها طيّعةٌ، ولا يجوزُ أن تُعَلَّبَ، بل تُتْرَكُ وتُسايِرُ المتكلِّمَ. والفشلُ في وضعِ المصطلحاتِ مَرَدُّهُ إلى اعتقادِنا بأنَّ هذا شَأْنٌ لُغَويٌّ بَحْتٌ، وبالتالي أنّ اللغةَ وسيطٌ، لا غاية. إنّ اللغةَ يمكنُها أن تستوعبِ المصطلحاتِ المعرَّبَةَ بُسهولةٍ، لِتصيرَ هذهِ المصطلحاتُ جزءًا منها. وتَدريسُ العلومِ والفنونِ والصنائعِ بالعربيّة يجعلُنا نجدُ مصطلحاتٍ لها، ويحثُّنا، بالتالي، على تَطويرِ لغتِنا – الأمِّ.

هذا موجَزُ نظريّةِ كمالِ الحاج في فلسفةِ اللغةِ. فإذا أردْنا أن نتوقَّفَ عندَها مُتَأَمِّلين، ونُقارنَ هذا بما ظَهَرَ في النقدِ العربيّ القديمِ حتّى القرنِ العشرينَ، قُلْنا: نَعَمْ، إنّ اللغةَ جَوهرٌ، لأنَّنَا إذا عَدَدْناها وسيلةً أو وَسيطًا صارَتْ عاجزةً عن نَقْلِ الفكرةِ بالتمام، وبالتالي ستَصلُ حَتْمًا، إلى الصمتِ في نهايةِ المطاف، فالفنُّ يَفِرُّ دائمًا مِنَ اللغةِ، لأنّها لا تستطيعُ أن تَنقلَهُ بدقّة.

لقد آمنَ معظمُ العربِ بأنَّ اللغةَ وَسيلةٌ، على الرغمِ مِنْ كُلِّ شيءٍ، لأنّ أكثرَهُمْ، في النظريّاتِ النقديّةِ، على أَنَّ المبنى هو غيرُ المعنى، لأنّ المعانيَ خلقها اللهُ ناجزةً، كاملةً، أمّا المباني فَمِنْ صُنْعِ الإنسانِ الذي يختارُ لكلِّ معنًى مَبناه، وبالتالي يقومُ عالمانِ منفصلانِ عَنْ بَعْضِهِما: عالمُ المعنى، وعالمُ المبنى، وفي هذا العالمِ الثاني تسكنُ اللغةُ، وبِذا تكونُ وسيلةً وحَسْب.

وعلى الرغمِ مِنِ اعتبارِ بَعْضِهِمْ أنَّ اللغةَ توقيفٌ، لا اصطلاحٌ، ظلَّتِ الممارسةُ النقديّةُ والشعريّةُ أيضًا تقومُ على عكسِ هذا، مِنْ خِلالِ مبدإِ "الصناعةِ" الذي يَفْصِلُ بينَ المعنى والمبنى. والواقعُ أنَّ الفكرَ العربيّ ظلَّ يعيشُ

في ازدواجٍ وانقسامٍ بينَ الجوهرِ والواقعِ، بينَ ما يتصوّرُه ماضيًا كاملًا، ناجزًا، يُعيدُ صناعتَه، ويستوحيه في كلِّ آنٍ، وحاضرٍ متغيّرٍ، يطمحُ إلى استعادةِ كمالِه بالانضمامِ إلى ذاك الماضي الناجِز، وهذهِ هي جدليَّةُ الوحيِ والزمن. إنَّ اللغةَ العربيّة التي اعتُبِرَتْ لغةَ الخَلْقِ في القرآنِ ("إنا أنزلناه قرآنًا عربيّا") غايةً، حوّلَتْها الممارسةُ النقديّةُ والفنّيّةُ إلى نَقيضِها، أي إلى وَسيلةٍ، لأنّها فَصَلَتِ المعنى عنِ المبنى تحتَ مفهومِ "الصِّناعةِ".

وبالعودةِ إلى نظريّةِ كمالِ الحاج في اللغة، يمكنُنا أن نقولَ، أخيرًا، إنّ كلَّ مجتمعٍ لا يُحافظُ على لغتِهِ الأمِّ ويَصونُها، ويعمَلُ على تطويرِها، مجتمعٌ يحكمُ على نفسِه بالتفتُّتِ والانحلال، فالأمّة العظيمةُ، يقولُ الحاج، "كالشاعرِ العظيم، تحترمُ لغتَها – الأمَّ، فتُعَبّرُ فيها، بإنشاءٍ خلّاقٍ، عنْ كلِّ ما يختلجُ في لاوعيِها."[١] و"الأمّة العفيفةُ تحافظُ على عفافِ لِسانِها إذا أرادَتْ أنْ يكونَ لها تاريخٌ مَجيد."[٢]

---

[١] – المصدر نفسه، ٥/ ٣٧٥

[٢] – المصدر نفسه، ٥/ ٣٨٣

المدرسة المارونيّة من خلال فكر كمال الحاج

لا يمكنني أن أَعرض، في هذه الكلمة الشديدة الإيجاز، غيرَ لمحة سريعة جدًّا عن المدرسة المارونيّة، وعلاقتها بالفلسفة اللبنانيّة الحديثة، كما وردت عند كمال الحاج؛ واللافت أنّه أفرد لمسألة الفلسفة اللبنانيّة مؤلَّفًا خاصًّا به، ونتفًا منثورة في بعض مؤلفاته.

أولًا: في المسيحيّة الشرقيّة والفكر الماروني: يولي كمال الحاج أهمّيّة كبيرة للمسيحيّة الشرقيّة، ونقصد بها الديانة المسيحيّة كما هي في الشرق، من غير تخصيص. وسبب إعطائه المسيحيّة الشرقيّة هذه الأهميّة أنّه يراها قادرة على أن تكون وسيطًا بين الشرق والغرب، لأنّها تجمع في أعماقها ناحيتين اثنتين: الدينيّة والقوميّة. فهي، أولًا، تنسل من رؤية دينيّة عامّة انطلقت من الشرق إلى الغرب (الدين المسيحيّ)، وتختصّ بقوم اعتنقوها، وحافظوا عليها في بيئتهم، مثّلوا أمّة كانت في أساس تأسيس لبنان (الموارنة). وعلى هذا، فقد جمعت المسيحيّة المشرقيّة بين الدولة والدين، حتّى لم يعد من الممكن فصلهما.

ويرى هذا المتفلسف أنّ المسيحيّة المذكورة تتمثّل في مارونيّة بكركي، ويمكن لهذا الصرح أن يرفع صوته باسم مسيحيّات الشرق، وربّما كان هذا أبرز الأسباب التي من أجلها لقّبوا البطريرك الماروني اللبنانيّ بـ"بطريرك لبنان وسائر المشرق". من هنا، يقول الحاج، يصير ممكنًا الجمعُ بين إسلام

متضامن، ومسيحيّة موحِّدَة؛ فالإسلام اجتمع مع الفتح العربيّ، وتضامن، كرهًا أو طوعًا، حتّى صار أمّة مركزيّة ذات جوهر واحد. وكذلك الأحداث التي مرّ بها الموارنة في لبنان وحّدتِ الرهبانَ المسيحيّين تحت لواء يدعوه الحاج: "الحزب الكاثوليكيّ"، وانتقل الكهنة، بهذا، من تنسُّكهم في الدين (التنسّك الدينيّ)، إلى النضال القوميّ، كلّ هذا مع قائدهم الأول، ومؤسّس هذه الوحدة، عنيت مار يوحنا مارون (توفي عام ٧٠٧).

ثانيًا: لبنان وانفتاحه على الفلسفة: يرى كمال الحاج أنّ لبنان انفتح على الفلسفة بفضل الإكليروس الماروني، وكان الشرق العربيّ، عمومًا، في هذه المرحلة، غارقًا في انحطاط وتخلّف، بسبب الحكم العثمانيّ الذي اهتمّ بترسيخ سلطته في كلّ مكان استطاع الوصول إليه. فقد خضعت الكنيسة المارونيّة لروما، مع احتفاظها بشيء من الخصوصيّة، وكان الأجانب يهتمّون بالموارنة، والبطاركة شعروا آنذاك بالحاجة إلى كهنة يعرفون اللغات الأجنبيّة واللاتينيّة منها خصوصًا، لتعريب البراءات التي تصدر عن باب روما، والمراسيم الحبريّة، إلى اللغة العربيّة، وذلك في العام ١٥٨٤؛ لهذا السبب، أسّس البابا غريغوريوس الثالث عشر (١٥٠٢ – ١٥٨٢) مدرسة روما، في عهد البطريرك الماروني سركيس الرّزّي (١٥٨١ – ١٥٩٦).

وكانت بحوث الإكليروس الماروني، في ذلك الوقت، وفي تلك المدرسة، تتركّز على العلوم اللاهوتيّة، ولا سيّما المسائل الآتية: المسيح، والتثليث

(الثالوث الأقدس وجوهره)، والابن، والتجسّد، وهي مسائل أساسيّة ومعقّدة في الفكر المسيحيّ عمومًا.

وكان التعليم الفلسفيّ، في تلك المرحلة، يتمّ بشكل محاورات (شبيهة إلى حدّ ما بمحاورات أفلاطون)، حيث نجد رأيًا موافقًا، ورأيًا آخر مخالفًا، ترافقهما الحجج المنطقيّة، والبراهين العقليّة. لكنّ هذه المحاورات ما لبثت أن خفّت، فأعادها البطريرك اسطفانوس بطرس الدويهي (١٦٣٠ – ١٧٠٤) إلى المدرسة المارونيّة مجدّدًا في أعماله. غير أن مناظراته بقيت شفهيّة من غير تدوين، ولم يبدأ تدوين الآراء إلّا مع البطريرك بطرس التولانيّ (توفي عام ١٦٦٩)، واسطفان ورد، وعِمّانوئيل فضل.

هكذا كتب التولانيّ في المنطق، واللاهوت، والفلسفة الأدبيّة، والطبيعيّات، والإلهيّات. وقد رأى هذا اللاهوتيّ المفكر أنّ المنطق يشكّل مدخلًا إلى العلوم العقليّة، ومفتاحًا للعلوم النظريّة والعمليّة.

ثم وضع إسطفان ورد كتابه "الرؤيا"، وهو عبارة عن قصّة تخيّل فيها أن ملاكًا جاء إليه، وقاده في رحلة خطيرة حول العالم، وأطلعه على أحداث الزمان والبشر. ووضع بعده عِمّانويل فضل سلسلة من المقالات الفلسفيّة.

ثالثًا: خصائص الفكرين الماروني واللبناني: الفكر الماروني فكر ملتزم في الأساس، لبنانيّ، يجمع بين أربعة أشياء: السياسة، والأخلاق، والإنسانيّة، والقوميّة. والموارنة المتفلسفون يتحدّر فكرهم من الفلسفة الإغريقيّة التي استمر نهجها مع المسيح. يقول كمال الحاج في هذا الفكر: "إنّه الخطّ الفلسفيّ

الذي برز فيه الفلاسفة اللبنانيّون المتَأَغْرِقون، والذي ما فتئ مستمرَّ النهج بعد المسيح."[١] فالمارونيّة، عند هذا الفيلسوف، اسم دينيّ لنظرة فلسفيّة دارت على الحقيقة التي للفلسفة، والتي تجسّدت في شخص المسيح، حيث اجتمع اللاهوت والناسوت معًا.

لقد كان الإكليروس اللبنانيّ أوّل الذاهبين إلى الغرب، واطّلع على اللغات الأجنبيّة والفلسفة، ليصير أفراده روّاد الفكر اللبنانيّ الحديث. والفلسفة العربيّة اللاحقة مَدينة إلى هؤلاء بازدهارها، وخصوصًا ما كُتِب منها باللغة العربيّة التي نمّاها الموارنة، وحافظوا عليها خلال الحكم العثمانيّ، إلى جانب السريانيّة، وخلال مرحلة التتريك.

هكذا يكون الفكر اللبنانيّ الفلسفيّ الحديث، ومثله الفكر العربيّ الحديث، أساسه المدرسة المارونيّة التي تأسّست في روما العام ١٥٨٤ كما أسلفنا، أي أنّه فكر سبق بكثيرٍ عصرَ النهضة الذي بدأ، بحسب المؤرّخين، في العام ١٧٩٨، مع حملة نابليون بونابرت إلى مصر. فلبنان، كما يقول الحاج، "انفتح على العلوم الفلسفيّة مع الإكليروس الماروني. منذ ذلك الحين، بدأ الذهن اللبنانيّ يمارس، ولأوّل مرّة، ممارسة حقّةً، الجدلَ الفلسفيّ. لقد وضعت هذه المرحلة الحجر الأساس في بناء الفكر اللبنانيّ بشكل عامّ، والفلسفة العربيّة الحديثة بشكل خاصّ."[٢]

---

[١] – كمال الحاج، **الفلسفة اللبنانية، المؤلفات الكاملة**، جامعة سيدة اللويزة، ١٠/ ٢٦١

[٢] – المصدر نفسه، ص ٣٧٩

واللافت أنّ الفلسفة اللبنانيّة مَدْرَجِيَّةُ الاتجاه، كما يقول الحاج، توفيقيّة، بمعنى أنّها "تزاوج، في ثنائيّة واضحة، عادلة، بين المادّة والروح، لتحافظ على سرّ التجسّد الذي بدونه لا مجال للحرّيّة، والذي بدونه لا مجال للإقرار بإله شخص."[١]

خاتمة:

لقد أعطى كمال الحاج لبنانَ حجمَه الفكريّ الحقيقيّ الذي يفوق كثيرًا حجمه الجغرافيّ الصغير؛ ففي هذا الفكر، تلاشت العنصريّة وانهزمت، وسقط التعنّت اليهوديّ الذي أَراد، كما يقول مفكِّرنا، "أن يحتكر في وجوه، وبوجوده، كلَّ الجواهر الخاصّة بالوجود الإلهيّ."[٢]

في هذه الأرض المميَّزة، "تآخت الوجودات وتساوت"؛[٣] ومن هذه الأرض انطلقت البشارة الإنجيليّة نحو الآفاق الأوسع، ونحو الإنسانيّة برمّتها.

---

[١] – كمال الحاج، **موجز الفلسفة اللبنانية، المؤلفات الكاملة**، جامعة سيدة اللويزة، ١١/ ١١٨

[٢] – المصدر نفسه، ص ٨٧٧

[٣] – الموضع نفسه.

في الأدب المقارن

أثر كتاب كليلة ودمنة في أدب لافونتين

١ – مدخل: يقول ماريوس فرنسوا غويار: إن الأدب المقارن هو "تاريخ العلاقات الأدبيّة الدوليّة"، وإن الباحث في هذا المجال "يتوقّف عند الحدود اللغويّة أو الوطنيّة، ويراقب تبادل المواضيع والأفكار والكتب والمشاعر بين أدبين أو أكثر."[١] وعلى هذا، يمكننا أن نقول مع ريمون طحان إنّ الدراسات المقارنة تهتمّ "بالعلاقات التي تقوم بين أدب وطنيّ معيّن كُتب بلغة قوميّة معيّنة، وبين أدب أو آداب غريبة عن تلك اللغة. وتهتمّ أيضًا الدراسات المقارنة بالصلات التي تقوم بين كتّاب وأدباء وشعراء يتشابهون في إنتاجهم الأدبيّ، ولكنّهم يتباينون في اللغة والحضارة وينتمون إلى أعراق وقوميّات قد تفصل بينها حدود جغرافيّة وسياسيّة."[٢] ومعنى هذا أنّنا ندرس فيه تأثير أدب في أدب آخر، من أمّة أخرى، كُتب بلغة مختلفة عن الأوّل، لنكتشف

---

[١] – ماريوس فرنسوا غويار، **الأدب المقارن**، تعريب: هنري زغيب، بيروت: منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٨، ص ١٥

[٢] – ريمون طحان، **الأب العامّ والأدب المقارن**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧٢، ص ٨. وهنا نلفت إلى أنّ الاتّجاه الأميركي للأدب المقارن الذي بدأ ينمو في النصف الثاني من القرن العشرين، وكذلك الاتّجاه الفرنسي المتأّخر خالفا هذه النظريّة، معتبرين أنّ الدراسة الأدبية المقارنة تدرس الأدب خلف حدود بلد معين، وتتناول العلاقات بين الأدب ومناطق المعرفة الأخرى، فتقارن الأدب بالأدب الآخر، وبمناطق أخرى من التعبير الإنسانيّ. (هادي نظري منظم وريحانة منصوري، مقال: **الأدب المقارن: مدارسة ومجالات البحث فيه**، مجلة التراث الأدبي، عدد ٨، السنة الثانية، ص ١٣٤)

ما أحدثه الأوّل في الثاني من تأثير. لذلك لا بدّ لنا من إثبات أنّ الأديب الأوّل قد تأثّر حقًّا بالأديب الثاني، وأنّ ما بينهما من التقاء ليس مجرّد تلاقي أفكار، وإلّا جاءت الدراسة المقارنة بلا طائل.

٢ – كتاب كليلة ودمنة:

أ – أصول الكتاب: ابن المقفع (واسمه روزبه بن داذويه) أديب مخضرم، عاش في آخر العصر الأمويّ، وأوائل العصر العباسيّ، ومات في أيام أبي جعفر المنصور. وهو صاحب كتاب "كليلة ودمنة" المعروف.

وقد أجمع الباحثون على أنّ هذا الكتاب يعود إلى أصول سنسكريتيّة – هنديّة، أصلها كتاب كان اسمه "الفصول الخمسة"، يتناول الحكمة والأخلاق. وفي الواقع، عثر المستشرق الألمانيّ كوزيغارتن على مجموعة هنديّة تدعى "بانتشاتانترا" pantschatantra فيها الكثير من فصول كتاب كليلة ودمنة،[١] ما يؤكّد صحّة أصله الهنديّ السنسكريتيّ. وقد نقله الفرس إلى لغتهم، وأضافوا إليه بعض الأبواب، ثمّ انتقل من الفارسيّة إلى العربيّة. وهذا ما نفهمه من مقدمة ابن المقفع نفسه الذي قال إنّ ملكًا يدعى دبشليم، عاش في الهند، وأمر حكيمًا عنده اسمه بيدبا أن يضع له كتابًا فيه أسرار الحياة، فوضع حكيمُه له هذا الكتاب. ثمّ نُمي إلى كسرى أنّ لدى الهنود إكسيرًا يعيد الحياة إلى الناس، فأوفد وزيرًا طبيبًا لديه، يدعى برزويه، اكتشف

[١] – مجموعة مؤلفين، **أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبيّة**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص ٧٤

أنّ المسألة ليست إكسيرًا، كما قيل، بل كتاب فيه حكمة العالم، فنسخه سرًّا، وحمله إلى كسرى. وهذه النسخة هي التي نقلت إلى العربيّة، كما نفهم من كلام ابن المقفع في المقدّمة.

وقد صار بيدبا "رمز الإسهام الشرقيّ" في المثل. وهو اسم مأخوذ من السنسكريتيّة، معناه "أستاذ المعرفة". ومن المحتمل أن يكون قد عاش في القرن الثالث الميلاديّ، وأعاد تجميع قصص الحيوان التي كتبها براهمة مجهولون، ثمّ وضع كتابًا بعنوان "بانتشاتانترا" (أي: "النصّائح الخمس للوصول إلى الحكمة"). ويبدو أنّ هذا الكتاب لم يبقَ منه غير "كليلة ودمنة" (أو قسم منه)، نقله ابن المقفع عن الفارسيّة، وكان يشتمل على أبواب خمسة رئيسة[١]، هي: الأسد والثور، والحمامة المطوّقة، والبوم والغربان، والقرد والغيلم، والناسك وابن عرس؛ ثمّ أضافت الترجمة الفارسيّة إليها سبعة أبواب أخرى، وبقيت ثلاثة أبواب أضافتها العربيّة، سوى المقدمات.[٢]

ب – ترجمات كليلة ودمنة: ما لبث كتاب "كليلة ودمنة" أن عاد إلى بلاد فارس معرّبًا. فقد ترجمه أبو العالي نصر الله إلى الفارسيّة الحديثة في النصّف الأول من القرن الثالث عشر الميلاديّ؛ وترجمه، من بعده، حسين فايز كاشف في القرن الخامس عشر،[٣] وهذه الترجمة الفارسيّة هي التي نُقلت

---

١ – أحمد درويش، **نظريّة الأدب المقارن وتجلّياتها في الأدب العربيّ**، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢، ص ٧٤

٢ – المرجع نفسه، ص ٧٦

٣ – المرجع نفسه، ص ٧٦ – ٧٧

إلى الفرنسيّة، في النصّف الأوّل من القرن السابع عشر (عام ١٦٤٤ م.)، لأنّ داود الأصفهانيّ نقلها إلى العربيّة تحت عنوان "كتاب الأنوار أو مرشد الملوك"، ومن هذه الترجمة العربيّة المنقولة إلى الفرنسيّة أفاد لافونتين،[١] كما سنبيّن.

والكتاب، عمومًا، مجموعة أقاصيص، يأتي أكثرها على ألسنة الحيوانات، تحتوي كلّ قصة منها على عبرة أو مغزى يكون هو السبب في وضع القصة. وقد سُمّيت "خرافات"، لأنّها قصص خرافيّة، وكذلك "أمثالًا"، لأنّ القصة فيها تحمل عبرة وتمثّلها.

ولا بدّ من أن نذكر أنّ النصّ العربيّ الأصليّ لكتاب "كليلة ودمنة" قد نُقل مباشرة إلى الإسبانيّة منذ عام ١٢٦١ م. وكانت هذه أوّل ترجمة له إلى لغة أوروبيّة،[٢] وعلى أساس هذه النسخة نقل الطبيب ريمون دي بيرتييه Raymundus Biterris الكتاب إلى الفرنسيّة عام ١٣١٣ م. وحاول أوروبيّون كُثر تقليده.

وقد ترجم الكتابَ يهوديٌّ يدعى جويل، فعرفت ترجمته قبولًا لدى الأوروبيّين. ثمّ ترجمها يهوديّ متنصر يدعى خوان دي كابوا إلى اللاتينيّة، وجعل عنوانه "منهاج الحياة البشريّة" Directorium Vitae Humanae،

---

١ – المرجع نفسه، ص ٧٨

٢ – مجموعة مؤلّفين، **أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبيّة**، ص ٧٦

وأهداه إلى الكاردينال ماتييو أورسيني. وعلى الرغم من ضعف مستوى هذه الترجمة لقيت رواجًا في مختلف المدارس الأوروبيّة المسيحيّة.[١]

٣ – لافونتين وكتاب "الأمثال" Fables:

أ – كتاب "الأمثال" ومصادره: جان دو لافونتين Jean de la Fontaine شاعر فرنسيّ من شعراء النهضة. من أبرز كتبه كتاب "الأمثال" Fables، وكان عضوًا في الأكاديميّة الفرنسيّة عام ١٦٨٣ م. وصديقًا لمدام دي لاسابلبير Madame de la Sablière.

و"أمثال" لافونتين عبارة عن مجموعة كبيرة من القصائد كتبها الشاعر على دفعات، وصدرت في ثلاث مراحل: الأولى عام ١٦٦٨م. ("الأمثال")، والثانية عام ١٦٧٤م. ("الأمثال الجديدة")، والثالثة عام ١٦٧٨م. ("الأمثال"). وقد طُبعت لاحقًا مجموعة في اثني عشر كتابًا (أي قسمًا) ضمن كتاب واحد.

وهذه الأمثال قصائد قصيرة نسبيًّا، تأتي بشكل قصصيّ، في كلّ واحدة عِبرة تأتي القصة لتثبتها. فهي بمنزلة أقاصيص هدفها التعليم والتوجيه. ولكنّ العِبَرَ فيها تَنقل، بمعظمها، خصائل البشر السلبيّة، كسيطرة القويّ على الضعيف، وطبيعة الحسد في الناس، والغرور الموصل إلى الخسارة، وسوى هذا. وتظهر الجوانب والبراعات المتعدّدة التي تتميّز بها موهبة لافونتين في هذا الأثر الأدبيّ أكثر من أي أثر آخر من آثاره. وقد سار الكثيرون على

---

[١] – المرجع نفسه، ص ٧٥

دربه في كتابة الأمثال الخرافيّة، من بعد، خصوصًا ما يحكي منها عن الوحوش. واستلهم الشاعر أعماله من أعمال: إيزوب، وهوراس، وبوكاسيو، وأرسطو، وتاسو، وكذلك من أعمال ماكيافيللي الكوميديّة. كما استلهمها أيضًا من الأدب الهندي القديم مثل: بانتشاتانترا.

وكانت المجموعة الأولى عبارة عن مئة وأربعة وعشرين من تلك القصص الخرافيّة، وتحمل عنوان "أمثال مختارة" Fables Choisies ظهرت في الحادي والثلاثين من مارس، في العام ١٦٦٨، وأهداها الشاعر إلى لويس الأكبر ابن لويس الرابع عشر الذي أَطلق عليه لقب "السيّد"، وكان وليّ العهد، وله من العمر آنذاك ستّ سنوات. ويشكّل هذا الإصدار الأوّل ما يُعرف الآن بالكتب الستّة الأولى، التي أصدرها الشاعر في العام ١٦٦٨م.، وفيها احتذى حذو من سبقوه في كتابة هذا النوع من الأعمال، مقتربًا جدًّا من أعمالهم، ولكنّه تحرّر من قيود الالتزام بأسلوبهم في المجموعات اللاحقة، وهي المجموعات التي تظهر فيها عبقريّته الحقيقيّة. وهنا نشير إلى جرأة أفكار الشاعر السياسيّة، بالإضافة إلى مهارته، وطرحه أفكارَه عن الأخلاق. كذلك، يتّضح، في سياق سرده القصصيّ، إدراكه العميق للطبيعة البشريّة، وتمكُّنه الفنيّ من صياغة أفكاره؛ مع أنّ بعضهم اعتبر أنّ نظرة لافونتين إلى الشخصيّة الإنسانيّة مظلمة جدًّا، وتشبه إلى حدّ بعيد نظرة لاروشفوكو La Rochefoucauld الذي كان الشاعر يشعر تجاهه بالإعجاب العميق. ويمكن أن نردّ على هذه الفكرة بأنّ العمل الهجائيّ (وكان لافونتين واحدًا

من أبرز من كتبوا أعمالًا هجائيّة) يتصل بالجانب المظلم من شخصيّة الإنسان، لا بالجانب المشرق منها.

ب – تأثُّر كتاب "الأمثال" بكتاب "كليلة ودمنة": أشرنا إلى أنّ لافونتين استلهم كتابه من مجموعة كُتّاب عاشوا في مراحل زمنية مختلفة، وفي بيئات متعدّدة. ولم يشرع هذا الأديب الفرنسيّ في كتابة خرافاته قبل سنّ السابعة والأربعين.[١] وقد أفاد من إيزوب Esope اليونانيّ، وفيدر Phèdre اللاتينيّ، وأدباء الخرافة الفرنسيّين في العصور الوسطى، وفي القرن السادس عشر من أمثال مارو Marot، ورابليه Rabelais، ومن كتابات الخرافة المختلفة التي عرفتها الأمم الشرقيّة والغربيّة.[٢]

ولافونتين يمهّد لمجموعته الثانية من الأمثال بمقدمة يقول فيها: "هذا هو كتابي الثاني الذي يحوي قصصًا خرافيّة تدور على ألسنة الحيوانات، والذي أقدّمه للجمهور... أقول، اعترافًا بالجميل، أنّني أدين بالقسم الأكبر من كتابي إلى بيلباي Pilpay، الحكيم الهنديّ. وكان كتابه قد تُرجم إلى اللغات كلّها. وكان أهل البلاد يعتبرونه قديمًا جدًّا، وأصيلًا، قياسًا على إيزوب، إن لم يكن هو إيزوب نفسه وقد حمل اسم لقمان."[٣] و"بيلباي المذكور هذا هو "بيدبا" كليلة ودمنة.

---

١ – نفوسة زكريا سعيد، **خرافات لافونتين في الأدب العربيّ**، القاهرة: مؤسّسة الثقافة، ط١، ص ٣٥

٢ – المرجع نفسه، ص ٣٦

١ – Jean de La Fontaine, **Fables**, éd. Maxi poche, 1993, p. 174

ومن الواضح أنّ لافونتين، في هذه المقدّمة، كان يخلط بين بعض الأمور، لأنّه لم يعد إلى المصادر العربيّة والهنديّة – الفارسيّة، بل قرأ ما قرأ عن المصادر الفارسيّة القديمة منقولة إلى الفرنسيّة، أو سمع عنها، وبالتالي لم يكن ملمًّا بالأصول الحقيقيّة لما كان يقرأ. ونحن نجده يظنّ بيدبا هو إيزوب ولقمان الحكيم الذي يعرفه العرب. ومثله رأى رينيه رادونت René Radonet أنّ شخصيّة إيزوب هي التي عُرفت في التراث العربيّ باسم لقمان الحكيم.[١]

وكان الكاتب الفرنسيّ فرنسوا بِرْنِييه François Bernier، صديق لافونتين في قصر مدام دي لاسابلييز، يُسمعه قصصًا عن الهند وفارس، وهو الذي لفته إلى ترجمة "كليلة ودمنة" إلى الفرنسيّة.[٢] معنى ذلك أنّ لافونتين قد سمع بالكتاب، وتعرّف إليه عن طريق الترجمة، لأنّه لم يكن يتقن العربيّة، وقد قرأه، على ما يبدو، بالفرنسيّة، لا بلغة أخرى، وأفاد منه في أمثاله، باعترافه شخصيًّا. ونحن نجد عددًا من الأمثال المتشابهة بين "كليلة ودمنة" وكتاب "الأمثال" الذي وضعه لافونتين؛ فثمّة تشابه بين قصة "التاجر والمؤتمن والخائن" لابن المقفع، ومثل "المؤتمن والخائن" le dépositaire infidèle للافونتين (في القسم الذي يحمل عنوان: "تاجر فارسي" un trafiquant de Perse)؛ وبين قصّة "الأسد والجمل والذئب والغراب" لابن المقفع، ومثل "الحيوانات المرضى بالطاعون" les animaux malade de la peste

---

١ – أحمد درويش، **نظريّة الأدب المقارن وتجلّياتها في الأدب العربيّ**، ص ٧٣

٢ – المرجع نفسه، ص ٨١

للافونتين؛ وقصّة "اللبؤة والشَغْبَر" لابن المقفع، و"اللبؤة والدبة" la lionne et l'ours للافونتين.

وبالعودة إلى تأثّر لافونتين بالمدعو بيلباي، يقول محمد غنيمي هلال: "وذلكَ أنَّ لافونتينَ كان يتردَّدُ على نادي مدام دي دي لاسابلييز (١٦٣٦ م. – ١٦٩٣ م.) وكان من أعضاءِ ذلكَ النادي الطبيبُ الرحّالةُ بِرْنْييه (١٦٢٠ م. – ١٦٨٨ م.) وهو الذي لفتَ نظرَ الشاعرِ إلى كتابٍ تُرجِمَ من الفارسيّةِ إلى الفرنسيّةِ عام ١٦٤٤ م. وعنوانُه بالفرنسيّةِ : "كتاب الأنوارِ، أو أخلاقُ الملوكِ"، تأليفُ الحَكيمِ الهندِيّ بَلْباي = بَيدَبا"، ترجمَهُ إلى الفرنسيّةِ داوودُ سُهَيد الأصبهانيّ؛ ولكنَّ المترجمَ الحقيقيَّ لهذا الكتابِ هو جيلبير جُولمان Gilbert Gaulmin مستشارُ الدولةِ الذي كان على علمٍ باللغاتِ الشرقيّةِ، وقد استعانَ بالفارسيِّ الذي ذكره على أنّه المترجمُ. وذلكَ الكتاب الفرنسيُّ ليس سوى ترجمةٍ حرّةٍ لكتابِ حسينِ واعظِ كاشفي الفارسيّ... والكتاب الأخيرُ ترجمة حرّة في نثر فنيٍّ لكتابِ عبد اللهِ بنِ المقفّعِ "كليلة ودِمنة"."[١]

يعطينا هذا المقطع المقتبس المعلومات الآتية:

١ – أنّ لافونتين لم يكن على إلمام باللغة العربيّة التي كُتِب بها نصّ كليلة ودمنة"، ولكنّه قرأ ما قرأ منه مترجمًا.

---

[١] – محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط٥، ص ١٩١ – ١٩٢

٢ – وهو قرأ ما نُقل من الفارسيّة إلى الفرنسيّة، أي أنّه قرأ ما نُقل إلى الفرنسيّة، لا ما هو بالفارسيّة نفسها.

٣ – وهو لم يكن، على ما يبدو، يعرف أنّ "بَيدَبا" هو الاسم الفارسيّ الذي استعمله ابن المقفّع في كتابه، وإنّما اعتبره "بَلباي"، ولكنّه يجعله حكيمًا هنديًّا، كما هي حقيقته في الكتاب.

٤ – ولافونتين ظنّ أنّ عنوان الكتاب هو "كتاب الأنوار"، كما قرأ في النسخة المنقولة إلى الفرنسيّة، لا "كليلة ودمنة".

٥ – وقد تعرّف لافونتين إلى الكتاب المذكور في نادي مدام دي لاسابلير، حيث التقى طبيبًا رحّالة هو بِرْنييه، كان مَن لفته إلى الكتاب بصيغته الفرنسيّة.

٦ – والكتاب الذي قرأه لافونتين ليس منقولًا نقلًا حرفيًّا عن الفارسيّة (أو عن العربيّة)، بل هو "ترجمة حرّة" في نثر فنيّ لكتاب "كليلة ودمنة".

والعودة إلى حياة لافونتين، وإلى ما جاء في "المقاربة الأولى"، تضع أمامنا الحقائق الآتية:

١ – أنّ لافونتين قد أقام في منزل السيدة دي لاسابلير قبل وفاتها بعشرين عامًا، أي عام ١٦٧٢م، ولكنّه أصدر النسخة الأولى منه قبل هذا بقليل، بين عامي ١٦٦٨م. و١٦٧١م. وكان يتردّد على ناديها.

٢ – وأنّه في خلال إقامته هناك، وتحديدًا عام ١٦٧٨م، أصدر النسخة الثانية من كتاب "الأمثال". وفي مقدّمة هذه النسخة يعترف صراحةً، كما رأينا، بتأثره بالحكيم الهنديّ.

هكذا نفهم أنّ لافونتين قد تعرّف إلى كتاب "كليلة ودمنة" بنسخته المنقولة إلى الفرنسيّة نقلاً نثريًّا، لا يخلو من بعض التصرّف، وبالتالي، لا يبدو أنّ لافونتين قد تعرّف إلى النسخة الصحيحة لـ"كليلة ودمنة"، بل تعرّف إلى نسخة فيها بعض ما في الكتاب.

لكن لا بدّ من الاعتراف بأنّ لافونتين طوّر المثلَ، وجعله عملًا فنّيًّا تكاملت فيه العناصر، وأراد من خلال هذا أن يحقّق غايتين اثنتين: الأولى هي التثقيف، والثانية هي الإمتاع الفنيّ.[١] وقد جدّد في طريقة تناوله الموضوع، كما جدّد في القالب والصياغة.[٢] وكما إيزوب من قبله، كان يهدف إلى تصحيح أخطاء الناس.

ج – التقاء ثانٍ في تحديد مفهوم "المثَل": بما أنّ لافونتين لم يقرأ أمثال "كليلة ودمنة" بمادّتها الأصليّة، كما أشرنا، فمن البديهيّ أنّه لم يتأثّر بموضوعها الرئيس الذي تطرحه مباشرة. بمعنى آخر، ليست قصة "كليلة ودمنة" نفسها، ولا "باب برزويه المتطبّب" هما ما ترك في نفسه أثرًا انتقل إلى نصوصه، أو ثبت فيها. في الواقع، نحن لا نجد في طبعة "الأمثال" كلّها أيّ

---

[١] – نفوسة زكريا سعيد، **خرافات لافونتين في الأدب العربيّ**، ص ٣٧

[٢] – المرجع نفسه، ص ٣٨

تأثر بالموضوع الذي نجده في كتاب ابن المقفع؛ ولكنّ التأثير كان بطريقة تركيب المثل، وببعض الأمثال القليلة التي أشرنا إلى أبرزها.

إلى هذا، نجد في مفهوم المثل كما يحدّده كلّ من ابن المقفع ولافونتين تقاربًا، بل تماثلًا. يقول ابن المقفع في السبب الذي من أجله عمل بيدبا الفيلسوف هذا الكتاب الذي نقله هو عنه: "جعله على ألسن البهائم والطير، صيانةً لغرضه فيه من العوامّ، وضَنًّا بما ضُمِّنَه عن الطَغام، وتنزيهًا للحكمة وفنونها، ومَحاسنِها ووعيونِها، إذ هي للفيلسوف مندوحة، ولِخاطره مفتوحة، ولمحبّيها تثقيف، ولطالبيها تشريف..."[١] ويقول لافونتين محدِّدًا المثل في مطلع قصيدته "الراعي والأسد" le pâtre et le lion:

"ليست الأمثال على ما تبدو عليه،
فأبسط حيوان فيه يحتلّ فينا موقع المعلّم.
المغزى العاري يسبّب الملل
والمثل يحمل معه مغزاه..."[٢]

فالمثل في كتاب "كليلة ودمنة" ينطلق من عبرة، ويدور حولها ليؤكّدها، أي أنّه يتحرّك بأسلوب واحد، يتكرّر في القصص كلّها، وهذا بالتحديد ما نجده في أمثال لافونتين.

---

[٣] – ابن المقفع، **كليلة ودمنة**، ص ٩

[٢] – Jean de La Fontaine, **Fables**, p. 149

٤ – خاتمة: من خلال هذا البحث يظهر لنا أنّ لافونتين قد تأثر بالفعل بكتاب "كليلة ودمنة"، ولم تكن نقاط التلاقي بينهما من باب المصادفة أو تلاقي الأفكار. غير أنّ العامل الأكبر لهذا التأثُّر والتأثير هو الترجمة، لأنّ لافونتين قد قرأ ما قرأ مترجمًا، لا بلغته الأصليّة. وقد ترك تأثُّره هذا أثرًا في أدبه، وخصوصًا في بعض الأمثال المتشابهة التي ذكرنا في خلال بحثنا، من غير أن يشمل هذا التأثر موضوع الكتاب الرئيس، أو الموضوعات الكبرى فيه، بل اقتصر على بعض الحكايات لا غير.

شكسبير والأدب العربيّ

١ – مقدمة: يعتبر وليم شكسبير William Shakespeare (١٥٦٤ – ١٦١٦) أحد أهمّ أعلام الأدب الإنكليزيّ، وأبرز مسرحيّيه. ترك أثرًا كبيرًا في أدب أمّته، وفي عدد من الأدباء الغربيّين، أمثال وليم فاغنر William Wagner (في روايته: "الصخب والعنف" the Sound and the Fury التي نشرها عام ١٩٢٩) وت. س. إليوت T. S. Eliot (خصوصًا في قصيدتيه "الأرض الخراب" The waste land ١٩٢٢ و"الرجال الجوف" The hollow men ١٩٢٥). وقد كتب معظم أعماله بين عامي ١٥٨٩ و١٦١٣، وهي مسرحيّات لاقت رواجًا كبيرًا في إنكلترا، كما في غيرها من البلدان الأوروبيّة، استمدّ كثيرًا منها من التاريخ. واللافت أنّ أولى مسرحيّاته جاءت عمومًا كوميديّة وتاريخيّة، ثم انتقل إلى المأساة (التراجيديا) في أواخر القرن السادس عشر، وأبرزها: هاملت Hamlet، وعطيل Othello، والملك لير King Lyr، ومكبث.

سنحاول في هذا البحث القصير أن نُظهر أنّ شكسبير قد تأثّر بالعرب، وترك بدوره أثرًا فيهم، خصوصًا من خلال مسرحه.

٢ – تأثّر شكسبير بالعرب: يرى بعض الباحثين أنّ وليم شكسبير قد تأثّر بالثقافة العربيّة في عدد من النواحي. وأوّل ما يظهر هذا في السوناتات التي

كتبها متأثّرا بالموشّحات الأندلسيّة، وعددها حوالي مئة وخمسين سوناتة، أكثرها غزليّ، حيث يذكر في بعضها جمال السمراوات، وهو جمال نادر في إنكلترا، نظرًا إلى أنّ الإنكليز ليسوا كذلك، ما يعزّز الظنّ في أنّه كان متأثّرًا بالموشّحات، لأنّ العرب نقلوا الجمال الأسمر في النساء.

ومع أنّ هذه السوناتات أصلها من إيطاليا، انتقلت منها إلى بريطانيا، ولكنّ مبعثها هو الأندلس العربيّ، لأنّ الموشحات الأندلسيّة قد انتقلت أوزانها وطريقة نظمها من العرب إلى مقاطعة البروفانس الفرنسيّة التي كانت ملحقة بإسبانيا، ومنها إلى فرنسا فإيطاليا.

واللافت في بعض المسرحيّات الشكسبيريّة، كـ"عطيل" Othello[١] و"تاجر البندقية" Merchant of Venice و"العاصفة" the waste، وجود كثير من العناصر العربيّة. فمسرحيّة "عطيل"، مثلًا، تنقل قصة تاجر مغربيّ نبيل يقتل زوجته "ديزمونة" لأنّه يظنّها تخونه، وحين يكتشف براءتها، يندم، وينتحر ليكفّر عن ذنبه.

ويرى بعض الدارسين أنّ هذه المسرحيّة فيها نقاط تشابه مع قصّة "قمر الزمان" ابن الملك شهرمان في "ألف ليلة وليلة". ويرى آخرون أنّ الاسم "عطيل" نفسه مأخوذ من "عبيد الله الجوهريّ" الذي يخنق زوجته الخائنة وجاريتها، في قصة "قمر الزمان" نفسها، لكنّ الفرق بينهما أنّ زوجة التاجر المغربيّ كانت بريئة، في حين أنّ زوجة عبيد الله كانت خائنة بحقّ. ومن

---

١ – سماها بعضهم: "عطاء الله".

المعروف أنّ شكسبير، وسواه من الأدباء الأوروبيّين، كان قد اطّلع على "ألف ليلة وليلة"، أو على بعض قصص الكتاب، فليس من المستبعد أن يكون قد تأثّر بها.

ويرى آخرون أنّ قصة مسرحيّة "العاصفة" تُظهر تأثّر شكسبير بقصّة "جزيرة الكنوز" في "ألف ليلة وليلة" أيضًا، لأنّ القصّتين مليئتان بالجنّ والسحر والمرَدة، ففي الجزيرة سلطان يسيطر على هذه المخلوقات العجيبة، وتأتمر بأوامره.

وبين مسرحيّة "تاجر البندقيّة" وقصّة "حكاية مسرور التاجر وزين المواصف" من "ألف ليلة وليلة" تأثّر وتأثير أيضًا، كما يشير البروفسور أربرّي Arberry، ولكنّ نهاية اليهوديّ في القصة العربيّة كانت أشدّ هولًا من نهايته في القصة الشكسبيريّة.

ورأى آخرون أنّ قصة "الملك لير" الشكسبيريّة شبيهة بقصة "يونان والحكيم رويان" في "ألف ليلة وليلة"، فهما تتناولان في موضوعيهما مسألة الجحود، وعدم الوفاء. وفي هذا المجال، يعتبر البروفسور أربرّي أنّ شكسبير قد شخّص العرب على المسرح الإنكليزيّ؛ كما يؤكّد الدارسان أدلر Adler وإيفانوف Ivanov أنّ شكسبير قد تأثّر حقًّا بالعرب، وظهر هذا التأثّر في شعره ومسرحياته.

وعلى الرغم من أنّ بعضهم قد بالغ في كلامه على تأثّر شكسبير بالعرب، إلّا أنّ تأثّره بهم، وخصوصًا بـ"ألف ليلة وليلة"، كان واضحًا في عدد

من أعماله. وسبب تأثّر الأوروبيّين بالثقافة العربيّة، في المرحلة موضوع الدراسة، أنّ هذه الثقافة قد انتقلت إلى الغرب عن طريقين: أولاهما الأندلس التي كانت على احتكاك مباشر بأوروبا، وثانيهما الحملات الإسلاميّة، ولا سيّما العثمانيّة منها، التي وصلت حتّى فيينّا، مرورًا بشمال أفريقيا. وكذلك الرحّالة الذين وصلوا إلى شمال أفريقيا وبلاد العرب، ونقلوا مشاهداتهم فيها، وكانت الثقافة العربيّة، بين القرنين الثامن والثالث عشر الميلاديّين، أكثر تقدّمًا من الأوروبيّة، وهؤلاء الرحّالة نقلوا التراثين العربيّ والإسلاميّ إلى بلادهم. لهذا ليس من الغريب أن نجد تأثّرا ببعض النواحي العربيّة في مسرحيّات شكسبير، على النحو الذي نذكر.

من جهة أخرى، إذا كان شكسبير قد قرأ الأدب الإسبانيّ وتأثّر ببعضه، فليس من الغريب أو المستبعد أن يكون هذا الأدب قد عكس بعض جوانب الحياة العربيّة والإسلاميّة، وانتقلت منه أيضًا إلى مؤلَّفاته.

٣ – تأثّر العرب بشكسبير: لكن، بمقابل تأثّر شكسبير بالثقافة العربيّة في أيّامه، تأثّر العرب أيضًا ب،هـ حين اطّلعوا على مسرحه، بدءًا من النهضة، مرورًا بالحداثة لاحقًا. فنحن نجد السيّاب، مثلًا، ينقل سطرين مقتبسين من مسرحيّة "العاصفة" في قصيدته "من رؤيا فوكاي"[١] في التوقيعة الأولى منها، فيقول:

"أبوكِ رائدُ المحيطِ نامَ في القَرارْ

---

١ – ديوان "أنشودة المطر"، وقد كتبها السياب في المرحلة التي كان فيها شيوعيًّا.

مِنْ مُقلَتَيهِ لُؤْلُؤٌ يَبيعُهُ التُّجارْ..."[١]

ويشير في الهامش إلى أنّ الشاعر الإنكليزي ت. س. إليوت قد استعمل هذين البيتين في قصيدته "الأرض الخراب"،[٢] ما يعني أنّ السياب، هنا، متأثّر بإليوت في المصدر الذي أشار إليه بنفسه، لا بشكسبير مباشرة، غير أنّ هذا لا ينفي اطّلاعه على المسرحيّة، ولا سيّما أنّ هذا الشاعر قد درس الأدب الإنكليزيّ، وعرّب بعض القصائد للشاعرة إيديث سيتويل Edith Sitwell. وكذلك تأثّر صلاح عبد الصبور بالمسرحيّة الشكسبيريّة، كما يظهر في مسرحيّتيه الشعريّتين "مأساة الحلاج"، و"ليلى والمجنون".

لكنّ التأثير الواضح والأكبر بشكسبير في الشعر العربيّ كان في مسرحيّة أحمد شوقي "مصرع كليوباترة" التي كتبها الشاعر المصريّ عام ١٩٢٧، متأثّرًا بـ"أنطونيو وكليوباترة" لشكسبير.

تبدأ هذه المسرحيّة، عند شكسبير، في غرفة ألكسندريا، من غير أن يحدّد أين تقع هذه الغرفة، في حين أنّ شوقي يحدّد مكان اللقاء: في المكتبة، وليس بين المكانين فرق مهمّ؛ لكنّ المسرحيّتين تبدأان بهذا اللقاء.

---

[١] – بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، بيروت: دار العودة، ١٩٧١، ١/ ٣٥٦

[٢] يقول: "شكسبير – العاصفة: أغنية "أريل" – روح الهواء الذي سخّره "بروسبيرو" الساحر – لفرديناند: "على عمق أذرعة خمس ينام أبوك في قرارة البحر، لقد أصبحت عيناه لؤلؤتين... اسمع ها هو الناقوس ينعاه." وقد اتّخذه ت. س. إليوت في قصيدته الكبرى "الأرض الخراب" رمزًا عن (كذا) "الحياة من خلال الموت" لكن لاحظْ كيف حوّلت "يبيعه التجار" المعنى!" (الموضع نفسه)

لكنّ ثمّة فرقًا في صورة كليوباترة بين شوقي وشكسبير؛ فالأوّل يصوّرها، بعكس ما جاء في التاريخ، وبعكس ما هو معروف عنها، لأنّها عنده امرأة وطنيّة مظلومة، والشعب المصريّ شعب جبان يسمع كلام حكامه، وينقاد لهم؛ في حين يصوّر شكسبير كليوباترة امرأة مغرورة، متصنّعة، تبعث على النفور، وبعيدة عن الوفاء، فهي خائنة، تخون أنطونيو، وتتخلّى عنه في الحرب؛ إنّها خائنة في الحبّ والحرب معًا، ما جعل أنطونيو يقرّر الانتقام منها؛ وتشيع كليوباترة أنّها انتحرت لتدفع بأنطونيو إلى الإسراع إليها، وتشيع أنّ اسمه كان آخر ما تلفّظت به قبل أن تموت، فيسيطر على أنطونيو الندم، وينتحر.

أمّا عند شوقي، فالمسؤول عن إشاعة خبر موت كليوباترة هو الطبيب أوليمبوس، الذي يُلقي عليه تبعة انتحار أنطونيو، مبرّئًا كليوباترة منها. ولعلّ أحمد شوقي أراد أن يبرّئ كليوباترة معتبرًا أنّ بلوتارك Plutarch قد نقل شخصيّتها بصورة غير صحيحة، أو لأنّه أراد أن يساير الخديوي حاكم مصر، فلا يجوز أن يجعل الحاكم المصريّ سيّئًا. وفي حين أنّ شكسبير وزّع الأدوار بين أنطونيو وكليوباترة، نجد أنّ هذه الأخيرة تظهر باستمرار عند أحمد شوقي، وتبدو شخصية أنطونيو ضعيفة جدًّا.

وفي الواقع اعتمد شكسبير على بلوتارك في صياغة شخصيّة كليوباترة، وعلى الصورة التي يرسمها الغربي آنذاك للحاكم الشرقيّ وللعقليّة الشرقيّة، وأنّها

تميل إلى تحقيق الانتصار بالغشّ والخداع، وتتهافت على لذّة العيش، بعكس شوقي الذي أراد أن يقدّم للمصريّين صورة حاكم مصريّ محبوب.

من جهة أخرى لم يتطرّق شكسبير، في مسرحيّته، إلى تأكيد أنّ كليوباترة مصريّة أو لا، بل اكتفى بتسميتها في المسرحيّة بـ"ملكة مصر" Queen of Egypt وEgyptien Queen وSov Of Egypt (أي عاهلة مصر) كما ناداها أليكسيس، ولا يعني هذا أنّها أصولها مصريّة، بل يُقصَد به أنّها تحكم مصر؛ في حين ركّز شوقي على تأكيد مصريّتها، على الرغم من كونها، في الأصل، من البطالسة.

واللافت أنّ شكسبير قد صوّرها تموت سعيدة، وأنّها آثرت أن تقتل نفسها بالسمّ، على أن تستسلم لأوكتافيو وتُذَلّ، وهذا غريب، ويتناقض مع تصويره لهذه الملكة، لأنّها، من خلال هذا التصوير، تبدو صاحبة كرامة، ترفض أن تُذَلّ أمام المحتلّ. والغريب انّنا نجد شوقي يصوّرها أيضًا تموت سعيدة، في قوله:

يَا ابْنَتَي وِدّي... هَلُمّا، زَيِّنانِي... لِلْمَنِيَّهْ
غَلِّلاني... طَيِّبَانِي بِالأَفَاوِيهِ... الزَّكِيَّهْ
أَلْبِسانِي حُلَّةً... تُعْجِبُ أَنْطُونْيُو... سَنِيَّهْ
مِنْ ثِيابٍ... كُنْتُ فِيهَا أَتَلَقَّاهُ... صَبِيَّهْ

ناوِلانِي التَّاجَ... تَاجَ الـ ـشَّمْسِ... في مُلْكِ... البَرِيَّهْ
وَانْثُرَا بَيْنَ... يَدَي عَرْشِي الرَّيا...حِينَ البَهِيَّهْ[١]

والحقيقة أنّ هذه الصورة مستحيلة في المسرحيّتين، لأنّ من يتجرّع سمّ الصلّ لا يمكنه أن يموت مُظهرًا السعادة، فالألم يستبدّ به. ولا نظنّ هذا من باب التقاء الخواطر بين الشاعرين، بل نرى أنّ شوقي تأثّر بالمسرحيّة الإنكليزيّة. وفي الحقيقة، يشير محمّد مندور إلى هذا التأثّر، معتبرًا أنّ أحد مصادر شوقي في هذه المسرحيّة هو مسرحيّة "أنطونيو وكليوباترة" لشكسبير، وكذلك محمد غنيمي هلال.

ويمكننا التأكّد من أنّ شوقي قد قرأ شكسبير وتأثّر به، لأنّه كتب له قصيدة عنوانها " شيكسبير"، يقول فيها ممجّدًا هذا الأديب:

مَا أَنْجَبَتْ مِثْلَ شِيكِسْبِيرَ حَاضِرَةٌ وَلا نَمَتْ مِنْ كَرِيمِ الطَّيْرِ غَنَّاءُ
نَالَتْ بِهِ وَحْدَهُ إِنْكِلْتِرَا شَرَفًا مَا لَمْ تَنَلْهُ بِالنُّجُومِ الكُثْرِ جَوْزَاءُ
لَمْ تُكْشَفِ النَّفْسُ لَوْلاهُ، وَلا بُلِيَتْ لَهَا سَرَائِرُ لا تُحْصَى وَأَهْوَاءُ
شِعْرٌ مِنَ النَّسَقِ الأَعْلَى، يُؤَيِّدُهُ مِنْ جَانِبِ اللهِ إِلْهَامٌ وَإِيحَاءُ.[٢]

٤ – نتيجة: وفي الحقيقة، يمكننا القول إنّ شكسبير أراد من مسرحيّته التركيز على القصّة، وإظهارِ عناصر المأساة فيها، معتبرًا أنّ الشخصيّة العربيّة والمصريّة سيّئة بطبيعتها، وأنّ أنطونيو ضحيّة، في حين أراد شوقي أن يركّز على وطنيّة

---

[١] – أحمد شوقي، **مصرع كليوباترة**، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصريّة، ١٩٤٦، ص ١٠٧

[٢] – أحمد شوقي، **الشوقيّات**، بيروت: دار الكتاب العربيّ، ط١٢، ١٩٩٢، ٢/ ٦

كليوباترة، وجعلها بطلًا قوميًّا بامتياز، مستعدّة لأن تضحّي بحبّها في سبيل وطنها، وتقاوم روما لتضعفها، أو أن تسيطر على الحاكم ليصل إلى العرش ضعيفًا تستطيع أن تحرّكه كما تريد من أجل مصر.

هذه أبرز نقاط التقاطع بين المسرحيّتين؛ وإذا دلّ على شيء فهو يدلّ على أنّ شكسبير قد ترك أثرًا في الأدب العربيّ، كما تأثّر هو بالثقافة العربيّة، على النحو الذي أشرنا إليه قبل قليل.

المصادر والمراجع

١ – المصادر العربية:

- ابن جني، **الفسر شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبّي**، دمشق: دار الينابيع، ط١، ٢٠٠٤
- ابن خلدون، **المقدمة**، القاهرة: المطبعة الشرقية، ١٣٢٧ هـ.
- ابن طباطبا، **عيار الشعر**، الرياض: دار العلوم، ١٩٨٥
- الحضرمي، **ديوان امرئ القيس بشرح الحضرميّ**، عمان: دار عمار، ط١، ١٩٩١
- السكاكي، **مفتاح العلوم**، بيروت: دار الكتب العلميّة، ط١، ٢٠٠٠
- قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، جونيه: المطبعة البولسيّة، ١٩٥٨

٢ – الدواوين:

- أبو شبكة، الياس: **الياس أبو شبكة المجموعة الكاملة – في الشعر**، جونيه: دار الأوديسيه ودار رواد النهضة، ط١، ١٩٨٥
- الأسير، صلاح: **الواحة**، بيروت: منشورات الأديب، ١٩٤٣
- الحاج، أنسي:
  - **لن**، بيروت: دار الجديد، ط٢، ١٩٩٤
  - **الرأس المقطوع**، بيروت: دار الجديد، ط٢، ١٩٩٤
  - **ماضي الأيام الآتية**، بيروت: دار الجديد، ط٢، ١٩٩٤
  - **ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة**، بيروت: دار الجديد، ط٢، ١٩٩٤
  - **الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع**، بيروت: دار الجديد، ط٢، ١٩٩٤

- حرب، جوزف: **مملكة الخبز والورد**، بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٩١
- خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، بيروت: دار العودة، ١٩٩٣
- السياب، بدر شاكر: **ديوان بدر شاكر السياب**، بيروت: دار العودة، ١٩٧١
- شوقي، أحمد:
  - **الشوقيّات**، بيروت: دار الكتاب العربيّ، ط١٢، ١٩٩٢
  - **مصرع كليوباترة**، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصريّة، ١٩٤٦
- عقل، سعيد: **سعيد عقل شعره والنثر**، بيروت: نوبيليس، ط٢، ١٩٩١
- عمر بن أبي ربيعة، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، بيروت: المطبعة الوطنيّة، ط١، ١٩٣٤
- لبكي، صلاح: **أرجوحة القمر**، بيروت: دار الريحاني، ط٣، ١٩٧٣

٣ – الروايات والقصص:

- عيد، منصور:
  - **وبعدك يا بيروت**، الذوق: منشورات سيدة اللويزة، ط٢، ٢٠١٤
  - **غدًا يزهر الثلج**، لا دار نشر، ٢٠٠٥

٤ – المعاجم:

- ابن منظور: **لسان العرب**، القاهرة: دار المعارف، لا تاريخ
- البستاني، بطرس: **محيط المحيط**، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٧
- الزركلي، خير الدين: **الأعلام**، بيروت: دار العلم للملايين، ط١٢، ١٩٩٧
- ضو، طوني يوسف: **وجه لبنان الأبيض**، بيروت: لا دار نشر، لا تاريخ

٥ – المراجع العربية:

- أبو الفضل الوليد:

- **أحاديث المجد والوجد**، لا دار نشر (بيروت: مطبعة الوفاء)، ١٩٢٩
- **التسريح والتصريح**، لا دار نشر (بيروت: مطبعة الوفاء)، ط١، ١٩٣٤
- **المآلك**، لا دار نشر (بيروت: مطبعة الوفاء)، ط١، ١٩٣٢
- **كتاب الشعب**، لا دار نشر (بيروت: مطبعة الوفاء)، ط١، ١٩١٨
- **كتاب القضيتين**، لا دار نشر (بيروت: مطبعة الوفاء)، ط٢، ١٩٣٤

- أدونيس: **مقدمة للشعر العربي**، بيروت: دار العودة، ط٣، ١٩٧١
- جحا، مصطفى: **في سبيل الشعر (سلسلة نافذة على المعرفة)**، لا دار نشر، ١٩٨٩
- الجنجاني، الحبيب: **العولمة والفكر العربي المعاصر**، بيروت: دار الشروق، ط١، ٢٠٠٢
- درويش، أحمد: **نظريّة الأدب المقارن وتجلّياتها في الأدب العربيّ**، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢
- الريحاني، أمين: **القوميات**، بيروت: دار الجيل، ط٧، ١٩٨٧
- سعيد، نفوسة زكريا: **خرافات لافونتين في الأدب العربيّ**، القاهرة: مؤسّسة الثقافة، ط١
- سقال، ديزيره: **من الصورة إلى الفضاء الشعريّ**، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٣
- صيدح، جورج: **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركيّة**، بيروت: دار العلم للملايين، ط٢
- طحان، ريمون: **الأب العامّ والأدب المقارن**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧٢

– العازوري، نجيب: **يقظة الأمة العربية**، تعريب: أحمد بو ملحم، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لا تاريخ

– عبد الله، محمد حسن: **الصورة والبناء الشعري**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١

– عبود، مارون: **مؤلفات مارون عبود (جدد وقدماء)**، بيروت: دار مارون عبود ودار الثقافة، لا ت.

– علي، سعيد إسماعيل: **الفكر التربويّ العربي الحديث**، الكويت: عالم المعرفة، (عدد ١١٣)، مايو ١٩٨٧

– غريب، جورج: **أبو الفضل الوليد**، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣

– قازان، أنطون: **المجموعة الكاملة**، بيروت: دار النهار، ط٣، ٢٠١١

– كمال الحاج، **المؤلفات الكاملة**، جامعة اللويزة، ٢٠١٤

– المازني، عبد القادر: **الشعر غاياته ووسائطه**، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط٢، ١٩٩٠

– مجموعة مؤلفين: **أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبيّة**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنشر، ١٩٧٠

– مجموعة مؤلّفين: **نظريات التعلّم**، تعريب: علي حسين حجاج، الكويت: عالم المعرفة، (عدد ٧٠)، أكتوبر ١٩٨٣

– منصور، مناف: **مدخل إلى الأدب المقارن**، بيروت: مركز البحوث والتوثيق، ١٩٨٠

– موسى، منيف: **الشعر العربي الحديث في لبنان**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٨٠

– الميداني، عبد الرحمن: **البلاغة العربية**، بيروت: الدار الشاميّة ودمشق: دار القلم، ط١، ١٩٩٦

– الهاشمي، أحمد: **جواهر البلاغة**، صيدا: المكتبة العصريّة، ١٩٩٩

– هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط٥

٦ – المراجع المعربة:

– بارت، روبرت: **الخيال الرمزي**، تعريب: عيسى العاكوب، بيروت: معهد الإنماء العربيّ، ١٩٩٢

– تشادويك، تشارلز: **الرمزية**، تعؤيب: نسيم يوسف، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٢

– دوران، جيلبير: **الخيال الرمزيّ**، تعريب: علي المصري، بيروت: المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١

– غوبار، ماريوس فرنسوا: **الأدب المقارن**، تعريب: هنري زغيب، بيروت: منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٨

– كوين، جون: **النظرية الشعرية**، تعريب وتقديم وتعليق: أحمد درويش، القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٠

– ليبمان، ناتيو: **المدرسة وتربية الفكر**، تعريب: إبراهيم يحيى الشهابي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٨

– ليكرك، جيرار: **العولمة الثقافيّة**، تعريب: جورج كتورة، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠٤

– هتلر، أدولف: **كفاحي**، تعريب: لويس الحاج، بيروت: بيسان، ط٢، ١٩٩٥

– ياكبسون، رومان: **قضايا الشعرية**، تعريب: محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال، ط١، ١٩٨٨

٧ – الكتب بالفرنسية:

- De La Fontaine, Jean: Fables, éd. Maxi poche, 1993
- De Saussure, Ferdinand: Cours de linguistique générale, Paris: Payot & Rivages, 1995
- Mondor, Henri: Vie de Mallarmé, Paris: Gallimard, 1942

٨ – الصحف والمجلات:

– لا مؤلف، مقال: خبراء مناهج للشرق الأوسط: ٥ دول عربية ستُدخل تطبيقات التعليم الإلكتروني بحلول ٢٠١٦، جريدة الشرق الأوسط، الأحد ٢٦ أغسطس ٢٠١٢، العدد ١٢٣٢٥

– المركز العربيّ لدول الخليج: مقال: **جهود مكتب التربيّة العربيّ لدول الخليج في توحيد المناهج وتطويرها**، مجلّة رسالة الخليج العربيّ، عدد ٩٤

– المفلح، هيام: مقال: **بعد حدود موافقة وزير التربية والتعليم توحيد المناهج**، جريدة الرياض اليوم، الاثنين ١٨ ربيع الأول ١٤٢٤، العد ١٢٧٥٠، السنة ٣٩

– منظم، هادي نظري وريحانة منصوري: مقال: **الأدب المقارن: مدارسة ومجالات البحث فيه**، مجلة التراث الأدبي، عدد ٨، السنة الثانية

٩ – المقالات الرقمية:

– أبو الخير، كمال: مقال: **التعليم والتدريب التعاوني ومستقبل جامعة الدول العربية**، موقع: جريدة الأهرام الرقمي، ١٥ يناير، ٢٠١٣ (صفحة: مقالات وكتاب)

– زاهد، زهير غازي: مقال: **سلامة اللغة العربيّة وأثرها في المناهد الدراسيّة**، موقع: مجمع اللغة العربيّة الأردنيّ

- عرفاوي، جمال: **البلدان المغاربيّة تسعى لتوحيد مناهج التعليم**، موقع: مغاربية، ١١/ ٦/ ٢٠٠٩

- لا مؤلّف: **مقال: تعريف القيم**، موقع: بيت القيم، مقال بتاريخ ١٠/ ١١/ ٢٠٠٩

- محمد (مجهول باقي الاسم): مقال: **وزير التربية والتعليم: توحيد التعليم في منطقة الخليج يعزّز مقترحات الاتحاد**، موقع: بيان – بوابة المعرفة، ١٢ يونيو ٢٠١٢

فهرس المحتويات

في النقد الأدبي

الإيقاع والمختلف في كتاب "مملكة الخبز والورد" لجوزف حرب ص ٣

١ – مدخل ص ٣

٢ – إيقاع القصيدة عند جوزف حرب ("مملكة الخبز والورد" أنموذجًا) ص ٤

أ – البنية الموسيقيّة في "مملكة الخبز والورد" ص ٤

١ – النماذج الإيقاعية على التفعيلة الواحدة ص ٥

٢ – النمط المفعّل المتعدّد التفعيلات ص ١٠

ب – التدوير ص ١٨

٣ – إيقاعات أخرى ص ٢٠

٤ – خاتمة ص ٢٣

التجربة الشعرية في كتابات الياس لحود ص ٢٥

الرمز والبنية الرمزيّة في الشعر

١ – مقدمة ص ٢٩

٢ – اللغة في الشعر ص ٢٩

٣ – الرمز وطبيعته ص ٣٣
٤ – نتيجة ص ٤١

الصورة الفراغيّة في شعر سعيد عقل

١ – مدخل ص ٤٣
٢ – سعيد عقل والرؤيا الرمزيّ/ الطريق إلى الصورة الفراغيّة ص ٤٣
٣ – تحديد صورة الفراغ ص ٤٥
٤ – تحليل صورة الفراغ عند سعيد عقل ص ٤٦
٥ – خاتمة ص ٥٢

القصيدة الإنكليزيّة الحديثة في القرن العشرين

١ – نحو رؤيا أخرى للوجود ص ٥٣
٢ – نزعات واتّجاهات مختلفة ص ٥٤
٣ – الحسرة الدينيّة في الشعر/ ردّة يوتوبيّة ص ٥٥
٤ – نزعة القوّة/ عزرا باوند ونيتشه ص ٥٧
٥ – خلاصة/ غلبة الهمّ الحضاريّ ص ٥٨

القوميّة العربيّة في كتابات الياس طعمة أبي الفضل الوليد

١ – مدخل/ حياة الياس طعمة ص ٥٩
٢ – الياس طعمة والقوميّة العربيّة ص ٦٠
أ – صورة العروبة عن أبي الفضل الوليد ص ٦١
ب – موقف الوليد منم اللغة العربيّة ص ٦٦
ج – موقف أبي الفضل الوليد من الدين/

القوميّة والدين ص ٧١
د – موقف الوليد السياسي من الأتراك والغرب والتحالفات
د – ١ – موقفه من الأتراك ص ٧٩
د – ٢ – موقف الوليد من الفرنسيّين والإنكليز ص ٨١
د – ٣ – موقف الوليد من التحالفات والألمان ص ٨٥
٣ – مناقشة وتقويم ص ٨٧

صلاح الأسير: حياته وشعره/ رؤيا التجديد المبكرة

١ – مقدّمة ص ٩٣
٢ – حياة صلاح الأسير ص ٩٣
٣ – شعر صلاح الأسير
أ – وصف الديوان ص ٩٦
ب – صلاح الأسير والتجديد في شكل القصيدة ص ٩٧
ج – معجم الشاعر وصوره ص ١٠٥
د – تأثّر صلاح الأسير بالشعراء المعاصرين له ص ١٠٩
هـ – القصائد والبحور ص ١١١
٤ – خاتمة ص ١١٧

قراءة الإيقاع الوزني في قصيدة "كرنفال الدمى" للدكتور جرجي طربيه

١ – مقدمة ص ١١٩

٢ – قراءة القصيدة

أ – الأوزان العامّة في القصيدة ص ١١٩

ب – التفعيلات الأخيرة في الأسطر ص ١٢٤

ج – تقويم أخير ص ١٢٧

٣ – خلاصة عامة ص ١٣٠

الكلمة الشعريّة في نصّ أنطوان قازان ص ١٣١

القيم المشكّلة للقصة في قصص منصور عيد (من خلال "وبعدك يا بيروت" و"غدًا يزهر الثلج")

١ – مقدمة ص ١٣٧

٢ – القيم وطبيعتها عند منصور عيد ص ١٣٧

٣ – القيم الوطنيّة ص ١٣٨

٤ – القيم الإنسانية العامّة ص ١٤٢

٥ – مظاهر سقوط اليم الإنسانية ص ١٤٤

٦ – القيم المشتركة ص ١٤٧

٧ – خاتمة ص ١٤٨

قراءة في قصيدة "أنا والمدينة" على ضوء المنهج النفسي

١ – النص ص ١٥٩

٢ – قراءة النص ص ١٦٠

الإعلام والتعريب واللغة العربية وتعليمها

اللغة العربية وتحدّي عصرنا ص ١٦٧

الشعر الحديث والإعلام حتى مطلع الألفية الثالثة (نظرة بانورامية)

١ – مدخل ص ١٧٣

٢ – الشعر والإعلام ص ١٧٣

أ – إعلام الإنترنيت ص ١٧٦

ب – المجلات الأدبيّة والثقافيّة ص ١٧٦

ج – المجلات غير المتخصّصة والصحف اليومية ص ١٧٧

د – الإعلام الممسموع والمرئي (الراديو والتلفزيون) ص ١٧٧

٣ – الحصيلة ص ١٧٨

الترجمة والتعريب: إنجازات وهموم

١ – مدخل ص ١٧٩

٢ – ولادة حركة الترجمة ص ١٧٩

٣ – تطوّر الترجمة عند العرب ص ١٨١

٤ – تأثير الترجمة في اللغة العربية حديثًا ص ١٨٢

٥ – الدور الإيجابي للتعريب: توسّع معاني الكلمات ص ١٨٣

٦ – سلبيات التعريب: نماذج ص ١٨٦

٧ – دور الجامعات والمجامع اللغوية ص ١٨٨

أزمة المصطلح في التعريب

١ – مدخل ص ١٩١
٢ – المصطلح والتعريب/ الأزمة ص ١٩١
٣ – نتيجة ص ١٩٥

تدريس اللغة العربية في لبنان ومشاكله

١ – مدخل إلى البحث ص ١٩٧
٢ – غائيّة تعليم اللغة (العربيّة ص ١٩٧
٣ – المناهج اللبنانية وتعليم اللغة العربية في المدارس ص ١٩٨
أ – في المرحلة المتوسطة (من الأساسي السادس
حتى التاسع) ص ١٩٨
ب – في المرحلة الثانوية ص ٢٠٠
٤ – دور المدارس وأداء الأساتذة في إضعاف تعليم
اللغة ص ٢٠٠
٥ – طرق المعالجة ص ٢٠٢

نحو منهاج جديد لتعليم اللغة العربية

١ – مدخل ص ٢٠٥
٢ – العربية والتربية والعولمة ص ٢٠٥
٣ – العناصر التي تسهم في إضعاف العربية ص ٢٠٧
٤ – التربية وتطوير تعليم اللغة العربية ص ٢١٠
٥ – نحو تجديد مناهج التعلي والتكامل في المناهج
التعليمية العربية

أ – محاولات ودعوات في مجال تكامل المناهج ص ٢١٢
ب – رؤية في توحيد المناهج ص ٢١٤
٦ – خاتمة ص ٢٢٢

دراستان عن كمال الحاج وفلسفة اللغة

كمال الحاج وفلسفة اللغة ص ٢٢٥

المدرسة المارونية من خلال فكر كمال الحاج

– أولًا: في المسيحية الشرقية والفكر الماروني ص ٢٣٣
– ثانيًا: لبنان وانفتاحه على الفلسفة ص ٢٣٤
– ثالثًا: خصائص الفكرين الماروني واللبناني ص ٢٣٥
– خاتمة ص ٢٣٧

في الأدب المقارن

أثر كتاب كليلة ودمنة في أدب لافونتين

١ – مدخل ص ٢٤١
٢ – كتاب كليلة ودمنة
أ – أصول الكتاب ص ٢٤٢
ب – ترجمات كليلة ودمنة ص ٢٤٣
٣ – لافونتين وكتاب "الأمثال" Fables
أ – كتاب "الأمثال" ومصادره ص ٢٤٥
ب – تأثّر كتاب "الأمثال" بكتاب "كليلة ودمنة" ص ٢٤٧
ج – التقاء ثانٍ في تحديد مفهوم "المثل" ص ٢٥١

٤ – خاتمة ص ٢٥٤

شكسبير والأدب العربي

١ – مقدّمة ص ٢٥٥

٢ – تأثّر شكسبير بالعرب ص ٢٥٥

٣ – تأثّر العرب بشكسبير ص ٢٥٨

٤ – نتيجة ص ٢٦٢

المصادر والمراجع ص ٢٦٥

هذا الكتاب هو عبارة عن مجموعة دراسات في موضوعات أدبيّة وثقافيّة مختلفة، تتناول الأدبين العربيّ والغربيّ والمقارن، وبعض مسائل الترجمة والتعريب، واللغة وتدريسها، وشؤون ثقافية مرتبطة بالإعلام ووسائله.